



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2018

Récits en partage Expériences de la sérialité narrative en culture médiatique

Goudmand Anaïs

Goudmand Anaïs, 2018, Récits en partage Expériences de la sérialité narrative en culture médiatique

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB_F7F5121B94164

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

FACULTÉ DES LETTRES

ÉCOLE DE FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE

Récits en partage
Expériences de la sérialité narrative en culture médiatique

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des lettres
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de
Docteur ès lettres

par

Anaïs Goudmand

Directeur de thèse

Raphaël Baroni

Co-directeur de thèse

Jean-Marie Schaeffer

*à la mémoire de mon père, Luc « Skywalker » Goudmand,
en souvenir des soirées Star Wars*

*à la mémoire de Lucile Andre, fan de black métal, de disco,
de Vin Diesel, et amie irremplaçable*

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ici toute ma gratitude envers toutes celles et ceux qui ont rendu ce travail possible. Mes remerciements vont en premier lieu à ceux qui ont dirigé cette thèse : à Jean-Marie Schaeffer pour sa bienveillance et pour la confiance qu'il m'a accordée, et à Raphaël Baroni, qui a consacré à ce travail un investissement beaucoup plus important que celui qu'on peut attendre d'un directeur de thèse et envers lequel ma dette est immense. Je ne pouvais espérer une direction plus stimulante, plus attentionnée, et plus empathique.

Je remercie infiniment les professeurs qui m'ont fait l'honneur d'accepter de siéger dans mon jury pour leur lecture extrêmement fine et attentive : Anne Besson, Alain Boillat, Olivier Caïra et Marc Escola. Leurs remarques lors du colloque de thèse m'ont permis d'enrichir considérablement la seconde version de mon manuscrit. Merci à Matthieu Letourneux d'avoir accepté de se joindre à ce jury pour la soutenance.

Je tiens également à remercier l'équipe de l'École de Français Langue Étrangère de l'Université de Lausanne, qui m'a offert le meilleur environnement de travail possible lors des dernières années de cette thèse, et tout particulièrement sa directrice Thérèse Jeanneret, ainsi que mes collègues de bureau, Malika Ben Harrat et Anne-Christel Zeiter. Merci également aux responsables de la Formation doctorale interdisciplinaire de l'Université de Lausanne, Panayota Badinou Zisyadis et Jérôme Meizoz, pour leur encadrement et leurs conseils. Je n'oublie pas non plus la diligence et l'efficacité des personnels administratifs et techniques de l'EHESS et de l'Université de Lausanne.

Je remercie aussi l'École normale supérieure, qui a financé mes premières années de doctorat, ainsi que les équipes des départements au sein desquels j'ai enseigné précédemment : le département Lettres et Sciences Humaines de l'Université Paris 7 – Denis Diderot et la licence Études culturelles de l'Université de Lorraine.

J'ai eu la chance de travailler avec des groupes de recherche qui ont très largement contribué à faire de cette thèse ce qu'elle est aujourd'hui et qui ont rendu ces années remarquablement agréables. Je suis extrêmement reconnaissante envers les membres du Séminaire Littéraire des Armes de la Critique, qui m'ont offert un espace de liberté considérable en plus de leurs conseils et de leur amitié, notamment Vincent Berthelier, Alix Bouffard, Jordi Brahamcha-Marin, Marion Leclair et Mathilde Roussigné. Ma gratitude va tout autant à l'équipe du projet ANR Chapitres, dirigé par Aude Leblond, qui m'a permis de participer à de nombreux colloques passionnants : je pense spécialement à Claire Colin, Thomas Conrad, Camille Koskas et Marianne Reboul. Un grand merci au

comité de rédaction de la revue *Proteus*, dirigée par Bruno Trentini, ainsi qu'aux membres du séminaire Anachronies de Fabula, Béranger Boulay, Frédérique Fleck et Nathalie Koble en particulier. Les séances du séminaire Recherches contemporaines en narratologie du Centre de Recherche sur les Arts et le Langage de l'EHESS ont eu un rôle fondamental dans le développement de ma réflexion : merci à son équipe organisatrice et à ses brillants intervenants.

Le soutien, la compréhension et la bienveillance de ma famille ont énormément compté pendant toutes ces années : mes pensées vont à ma grand-mère, Ida Delmas, à ma mère, Catherine Delmas, à ma sœur, Ophélie Goudmand, à mon frère, Loïc Castillo, à mon beau-père, Jean Castillo, ainsi qu'à Catherine Goudmand, Fred, Margot et Jeanne Briquet, et à Bernard, Evelyne et Noémie Delmas.

Je remercie mes amis, dont la présence a été un rempart constant contre la solitude du travail de recherche : Karine Abiven, Pablo Alvaro, Jean-Christophe Balois, Pierre-Ulysse Baranque, Elise Benchimol, Martin Blanc, Pierre-Eric Bourg, Raphaëlle Brin, Delphine Burghraeve, Anne Cavé, Thérèse Chauvin, Pauline Comte-Bellot, Sarah Degiovani, Julia Del Treppo, Léa Desportes, David Ferment, Sarah Folléas, Guillaume Fondu, Clément Fradin, Matthieu Garin, Marie Garin-Langenbach, Ambroise Garland, François Gilles, Lucinda Groueff, Jeanne Guien, Alice Jacquelin, Ourida Lahbib, Mélina Lakehal, Maeva Lalouni, Naïk Lashermes, Helena Leferec, Sarah Legrain, Elisa Leroy, Clément Le Pallec, Suzy Mameri, Martine Masson-Chrétien, Rachel Nadon, Lydia Papandréou, Benjamin Pasquier, Matthieu Pitté, Etienne Pellet-Recht, Lise Puyo, Rachel Renault, Benjamin Riado et toute la bande du Pré-Saint-Gervais, Philippe Robichaud, Jérémy Suarez, Gilles Tauzin, Oriane Tercerie, Guillaume Terrailot, et Mariana Voïta.

Un grand merci à tous ceux qui m'ont apporté leur aide d'une manière ou d'une autre. Merci à Alexia Blin et à Matthias Sieffert pour leur disponibilité à répondre à toutes mes questions administratives pénibles. Merci à Elsa Cottier, à François Crampe et à Marie-Charlotte Vetter pour le coup de main pour la traduction. Merci à Salima Nebbache, qui a consacré un temps indécent à ma bibliographie. Et merci à Stan de Miscault de m'avoir prêté ses *Picsou Magazine*.

J'adresse enfin toute ma reconnaissance à mes relecteurs pour leur dévouement et leur patience : Nicolas Laurent, qui a toujours été là avant même que je le sollicite, Alice de Charentenay, qui m'a fait découvrir l'existence des apostrophes diacritiques, bouleversant à jamais ma conception de la vie et de l'univers, Laélia Véron, qui a également été un appui moral indispensable, Laetitia Gonon et ses « lunettes typographiques », Aude Leblond, pour son expertise sur la question du chapitre, Bruno Trentini, qui a beaucoup contribué à mes réflexions sur l'immersion fictionnelle, Hélène Gavazzi, dont les compétences « batmanologiques » m'ont été d'une grande aide, et enfin Matthieu « Le Breton » Malardé, qui a tenu à me relire alors que je n'ai appris son nom de famille qu'au moment d'écrire ces remerciements.

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Résumé

Cette thèse vise à analyser les formes de l'expérience des récits sériels en culture médiatique, dans les différents supports à travers lesquels se sont déployés les feuilletons et les séries du XIX^e au XXI^e siècle (journal, bande dessinée, cinéma et télévision notamment). La relation des publics aux récits sériels est fondée sur la dynamique de la diffusion discontinue et de la récurrence, qui structurent une promesse de retrouvailles. Les expériences sérielles ne se limitent pas au moment d'actualisation des épisodes ni à l'objet « récit » en tant que tel : elles se prolongent de diverses manières durant le temps d'attente inter-épisode. En outre, fondées sur l'échange et le partage, elles sont indissociables de la sociabilité qu'elles impliquent, ainsi que des interactions entre les pôles de la production et de la réception, qui passent par diverses médiatisations et favorisent la formation de communautés interprétatives. Il s'agit donc d'expériences médiatiquement situées : les caractéristiques thématiques ou formelles des récits ne sont pas détachables de facteurs économiques ni de leurs contextes de production et de réception. Afin de décrire la spécificité de l'engagement dans les récits sériels dans toute sa complexité, je propose de suivre une démarche intégrative, articulant l'étude des dispositifs narratifs et de la dimension sémantique des récits sériels à celle de leurs usages socioculturels.

Mots clés

Narratologie, théorie de la fiction, théorie de la réception, culture médiatique, sérialité, roman-feuilleton, bande dessinée, série télévisée

ABSTRACT AND KEYWORDS

Abstract

This thesis analyses the modalities under which serial narratives are experienced in media culture, looking at the different media in which serials and series were developed from the 19th to the 21st century (newspapers, comics, cinema and television in particular). The way different audiences relate to serial narratives is grounded in the dynamics of discontinuous distribution and recurrence, thus framing their expectation of a renewed event. Serial experiences are not limited to the moment of reading or viewing, nor to the “narrative object” as such: they extend beyond it in various ways during the inter-episodic waiting time. Moreover, since these experiences are based on exchange and sharing, they are inseparable from the sociability they imply, as well as from diversely mediatized interactions between production and reception, which favor the emergence of interpretive communities. Therefore, these experiences are conditioned by the media from which they stem: the thematic and the formal dimensions cannot be separated from the material conditions, within the contexts of production and reception. In order to describe the specific modes of engagement of audiences with serial narratives in all its complexity, I follow an integrated approach, by studying narrative devices and the semantic dimension of serial narratives as well as their sociocultural uses.

Keywords

Narratology, theory of fiction, reception theory, media culture, seriality, serialized novel, comics, TV series

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS	7
ABSTRACT AND KEYWORDS	8
TABLE DES MATIÈRES	9
INTRODUCTION	13
PARTIE 1. RÉCIT SÉRIEL ET ÉCOLOGIE MÉDIATIQUE	33
INTRODUCTION DE PARTIE. UNE CATÉGORIE TRANSMÉDIATIQUE	35
1. Délimitations historiques de l'« ère médiatique »	37
2. Mise en feuilleton, mise en série	41
CHAPITRE 1. DU CÔTÉ DE LA PRODUCTION : LE RÉCIT SOUS CONTRAINTES	47
<i>I — Contraintes économiques</i>	<i>48</i>
1. L'impératif de fidélisation	48
2. Une rationalisation de la production	52
<i>II — Contraintes liées au format et au mode de diffusion</i>	<i>55</i>
1. Influence du rythme de diffusion sur l'organisation séquentielle	55
2. Influence des contraintes de format sur le genre	61
<i>III — Contraintes liées au(x) média(s)</i>	<i>63</i>
1. Des contraintes spécifiques	64
2. Des univers malléables	65
3. Récits transmédiatiques et franchises	67
<i>IV — Des médias au transmédia</i>	<i>75</i>
1. Critères technologiques, sémiotiques et culturels.....	75
2. Médias et narrativité	77
<i>V — Dévalorisation symbolique des récits sériels</i>	<i>83</i>
CHAPITRE 2. LA RÉCEPTION STRATIFIÉE DES RÉCITS SÉRIELS	89
<i>I — Une réception insérée dans la trame du quotidien</i>	<i>90</i>
<i>II — Polychronie du temps de réception</i>	<i>92</i>
<i>III — Entre expérience individuelle et expérience collective</i>	<i>98</i>
1. Des réceptions différenciées	98
2. Des expériences enrichies	102
<i>IV — Une porosité des frontières entre la production et la réception ?</i>	<i>106</i>
1. De la réception à la participation	106
2. Vers un modèle circulaire de la communication ?	111
<i>V — Comment envisager la réception stratifiée des récits sériels ?</i>	<i>114</i>
1. Les limites des théories de la réception	115
2. Peut-on penser le « public » ?	117
3. Les cadres de l'expérience (sérielle).....	123
4. Typologie des publics différents degrés d'engagement	127
a) Sous-engagement : les « non-publics »	128
b) Attention oblique : les récepteurs nonchalants	129
c) Attention soutenue : les récepteurs attentifs	130

d) Observation active : les « rôdeurs »	130
e) Participation : les fans	131
CHAPITRE 3. L'IMMERSION DANS LES MONDES NARRATIFS SÉRIELS.....	137
I — <i>Quelle conception de l'immersion ?</i>	138
1. Immersion narrative, immersion fictionnelle	139
2. Problèmes posés par la notion d'immersion.....	142
3. Discontinuité du récit, continuité de l'expérience immersive	150
II — <i>Vers une conception cognitive et pragmatique des récits : le monde narratif et le traitement de ses indéterminations par les récepteurs</i>	152
1. Complétude/incomplétude des mondes fictionnels	153
2. Monde narratif et narratologie cognitive	155
3. Monde narratif et mise en intrigue	158
4. Monde narratif et compétences endo- et transnarratives	163
5. Prévisibilité de l'intrigue en régime sériel ?	166
6. Intersubjectivité des mondes narratifs	173
7. Vraisemblance et cohérence	175
CONCLUSION DE PARTIE.....	187
PARTIE 2. ANALYSES EMPIRIQUES	191
CHAPITRE 4. SEUILS ET GÉNÉRICITÉS DES RÉCITS SÉRIELS	193
I — <i>Mise en place d'un cadre d'interprétation : généralités, effets de sérialisation prénarrative et orientation du choix des récepteurs</i>	197
II — <i>Généricités du roman-feuilleton</i>	204
1. Le feuilleton initial des <i>Mystères de Paris</i>	205
a) Fonction informative	205
b) Fonction axiologique	207
c) Fonction intrigante.....	209
2. Quelques annonces de romans-feuilletons de la Belle Époque	214
III — <i>Généricités des comics : l'exemple de Spider-Man</i>	221
1. La rubrique courrier des lecteurs comme espace d'interaction dans les <i>comics</i> Marvel au début des années 1960.....	221
2. Le lancement de <i>Spider-Man</i>	224
3. « Spider's Web » : le retour critique des lecteurs dans la rubrique courrier de <i>The Amazing Spider-Man</i> 229	229
IV — <i>Généricités des séries télévisées</i>	237
4. Le lancement d'une série au sein de l'Univers Cinématographique Marvel : <i>Agent Carter</i>	242
a) Le « <i>One-Shot</i> » <i>Agent Carter</i> (2013)	243
b) Hybridation générique et continuité narrative.....	246
c) Problèmes de continuité entre le <i>One-Shot</i> et la série	249
5. <i>House of Cards</i> : la remise en cause du rôle du pilote dans le « modèle Netflix »	253
Synthèse du chapitre 4	257
CHAPITRE 5. CLIFFHANGER ET ACTIVITÉ ANTICIPATRICE DES RÉCEPTEURS	261
I — <i>Définition du cliffhanger</i>	266
1. Discussion de l'article de Luke Terlaak Poot.....	266
2. Schémas du cliffhanger	270
II — <i>Mise en place progressive du cliffhanger dans Les Mystères de Paris</i>	276
1. Feuilleton du 2 juillet 1842.....	277
2. Feuilletons des 12 et 13 mai 1843	281
3. Feuilletons des 21, 22 et 23 juin 1843	285
III — <i>Stéréotypie du cliffhanger en régime médiatique</i>	290
IV — <i>Un choix laissé aux lecteurs : A Death in the Family</i>	297
1. Un cliffhanger résolu par un vote téléphonique	298
2. Une réception controversée	302
V — <i>Sherlock face à la standardisation du cliffhanger</i>	309
1. Fonctionnement du cliffhanger dans l'épisode « La Chute du Reichenbach » (saison 2, épisode 3)	312
2. Occupation du temps d'attente entre les deux saisons	316
3. Dénouement du cliffhanger dans l'épisode « Le Corbillard vide » (saison 3, épisode 1).....	321
4. Le rôle des interactions inter-saisonnières dans la réception de <i>Sherlock</i>	325
a) Première étape : actualisation de la fin de la saison 2	326
b) Deuxième étape : temps d'attente inter-épisode	327
c) Troisième étape : actualisation du premier épisode de la saison 3	327

<i>Synthèse du chapitre 5</i>	328
CHAPITRE 6. TEMPORALITÉ SÉRIELLE ET ACTUALITÉ MÉDIATIQUE	331
<i>I — L’ambiguïté pragmatique des Mystères de Paris</i>	337
1. Un récit hybride	337
2. Les théories de la fiction à l’épreuve des <i>Mystères de Paris</i>	344
a) Approches internalistes	345
b) Approches pragmatiques	347
3. <i>Ethos</i> et posture du feuilletoniste	350
<i>II — L’ancrage dans le réel des séries « politiques » contemporaines : « présentisme » et hyperréalisme</i>	358
1. <i>The Good Wife</i> : faits divers et fiction, allers-retours	358
a) Du fait divers à la fiction : format narratif et poétique des genres	359
b) De la fiction au fait divers : effets de réception non planifiés	369
2. L’accrochage à l’actualité dans les séries politiques : <i>À la Maison-Blanche</i> , <i>House of Cards</i> et <i>Baron noir</i> 375	375
a) <i>À la Maison-Blanche</i>	375
b) <i>House of Cards</i>	376
c) <i>Baron noir</i>	378
d) Le « présentisme » des séries télévisées	383
<i>Synthèse du chapitre 6</i>	387
CHAPITRE 7. PERSONNAGES, EFFETS DE PRÉSENCE ET EFFETS MÉTALEPTIQUES	391
<i>I — Usages du personnage de fiction dans le roman-feuilleton</i>	399
1. Modalités de l’attachement aux personnages dans <i>Les Mystères de Paris</i>	399
2. Un lecteur critique des <i>Mystères de Paris</i> : Karl Marx	406
3. Empathie et vérité dans la réception du roman-feuilleton au XIX ^e siècle	409
<i>II — Départs d’acteurs non planifiés dans les séries télévisées et les franchises cinématographiques</i>	414
1. Le monde narratif entre hétéronomie et autonomie : le personnage comme « palimpseste »	418
2. Départs d’acteurs, morts de personnages : <i>Downton Abbey</i> et <i>The Good Wife</i>	424
a) <i>Downton Abbey</i>	425
b) <i>The Good Wife</i>	431
c) Les amours concurrentes d’Alicia Florrick et de Lady Mary Crawley	436
3. Mort d’un acteur, survie du personnage : <i>Furious 7</i>	440
<i>Synthèse du chapitre 7</i>	444
CHAPITRE 8. UNIFICATION DES RÉCITS SÉRIELS : DE L’ÉPISODE AU CHAPITRE	449
<i>I — Unification des Mystères de Paris</i>	454
1. Dispositif et paradisque dans le roman-feuilleton	455
2. Du feuilleton aux volumes	460
<i>II — Le chapitre comme phénomène médiatique dans <i>La Jeunesse de Picsou de Don Rosa</i></i>	463
1. Une <i>fanfiction</i> inscrite dans un univers qui la déborde	465
a) Une histoire éditoriale foisonnante	465
b) Une <i>fanfiction</i> qui restaure une continuité dans l’univers des Canards	467
2. Épisodes, chapitres et continuité narrative	471
a) Les douze livraisons initiales	471
b) Les chapitres adventices : une intégration problématique	476
<i>III — Le découpage chapitral dans le « modèle Netflix »</i>	484
1. Le chapitrage dans <i>House of Cards</i> : la dilution de l’effet de seuil épisodique	486
a) Un « film de 13 heures » : l’« hyper-feuilletonnisation » signe-t-elle la fin du feuilleton ?	486
b) Une prise de pouvoir des spectateurs ?	492
c) Le chapitrage comme stratégie de <i>branding</i>	496
2. Le chapitrage dans les séries télévisées Netflix après <i>House of Cards</i>	500
a) Le chapitrage dans <i>Stranger Things</i>	500
b) Autres découpages, autres influences transmédiatiques : <i>13 Reasons Why</i>	503
<i>Synthèse du chapitre 8</i>	506
CHAPITRE 9. FIN DE SÉRIES / DES UNIVERS SANS FIN ?	509
1. Fins accidentelles	510
2. Fins planifiées	512
3. ... qui ne sont pas vraiment des fins	513
<i>I — Le dénouement des Mystères de Paris</i>	515
1. Réception de la mort de Fleur-de-Marie	516

2.	Inscription des <i>Mystères de Paris</i> dans un monde narratif plus vaste.....	526
<i>II</i>	<i>— Le dénouement dans les séries télévisées.....</i>	<i>528</i>
1.	Deux exemples de <i>finales</i> controversés : <i>Lost</i> et <i>How I Met Your Mother</i>	533
2.	La fin d'une série comme rituel : <i>Downton Abbey</i>	541
a)	Le contexte de réception.....	547
b)	Le <i>live-tweet</i>	550
<i>III</i>	<i>— Les séries transmédiatiques : des univers sans fin ?</i>	<i>564</i>
1.	Expansions, continuité : monde narratif et séries transmédiatiques	565
2.	Ce que la franchise fait à la transfictionnalité	567
3.	Expansion des franchises.....	570
	<i>Synthèse du chapitre 9</i>	<i>575</i>
	CONCLUSION	577
	BIBLIOGRAPHIE	593
<i>I</i>	<i>— Récits sériels.....</i>	<i>593</i>
1.	Littérature (romans, romans-feuilletons, séries et cycles).....	593
2.	<i>Serials</i>	594
3.	Feuilletons radiophoniques.....	595
4.	Bandes dessinées	596
5.	Collections	598
6.	Roman-photo	598
7.	Films	598
8.	Franchises	599
9.	Séries télévisées	603
10.	Série documentaire	606
11.	Séries d'animation	606
<i>II</i>	<i>— Sitographie.....</i>	<i>606</i>
<i>III</i>	<i>— Ouvrages critiques.....</i>	<i>608</i>
	ANNEXE. LE <i>LIVE-TWEET</i> DE L'ÉPIODE FINAL DE <i>DOWNTON ABBEY</i>: SÉLECTION THÉMATIQUE	635
	INDEX CRITIQUE	653

INTRODUCTION

En janvier 2015, un événement apparemment anodin secoue Internet : l'acteur Kit Harington arbore une nouvelle coupe de cheveux lors de la première du film *Mémoires de jeunesse* (Kent 2014). Les commentaires des internautes ne portent pas sur les qualités esthétiques de cette coiffure, mais sur ses implications possibles sur l'intrigue de *Game of Thrones*, série « culte » diffusée par HBO (2011-), et plus particulièrement sur le personnage incarné par Harington, Jon Snow. En effet, l'acteur avait déclaré quelques mois plus tôt qu'il était astreint à garder les cheveux longs pendant la durée de son contrat avec HBO afin de préserver l'identité visuelle du héros¹. Alors que la diffusion de la cinquième saison de la série n'a pas encore débuté, une vague d'inquiétude s'empare des spectateurs : cette nouvelle coiffure signifie-t-elle qu'Harington est libéré de ses obligations, et donc que la mort de Jon Snow viendra s'ajouter à la liste des personnages sacrifiés par les scénaristes ? Sur les réseaux sociaux comme dans les coupures de presse en ligne, les théories vont bon train sur la pertinence de ce possible *spoiler*². L'épisode final de la saison, diffusé le 14 juin 2015, semble confirmer les craintes : dans la dernière scène, Jon Snow s'effondre, lardé de dizaines de coups de poignard. Mais beaucoup de fans mettent en doute la valeur définitive de cette mort fictionnelle. Après tout, le cadrage générique de *Game of Thrones*, récit de *fantasy*, rend le retour de Jon Snow vraisemblable, d'autant que d'autres personnages ont été ressuscités précédemment dans la série. Les spectateurs doivent patienter jusqu'à la diffusion de la sixième saison, à partir d'avril 2016, pour obtenir la résolution de cette incertitude. Ce délai est beaucoup trop long pour une partie du public, qui cherche à élucider le mystère à travers la

¹ Sharon Tanenbaum, 11 juin 2014, « Kit Harington's Hair Has Its Own Contract on Game of Thrones », *US Magazine* [en ligne]. URL : <https://www.usmagazine.com/stylish/news/kit-haringtons-hair-contract-game-of-thrones-video-2014116/>

² Par exemple : Daniela Graham, 6 janvier 2015, « Is Jon Snow dead in Game Of Thrones? Why Kit Harington's new hair doesn't prove he dies in season five », *Metro* [en ligne]. URL : http://metro.co.uk/2015/01/06/is-jon-snow-dead-in-game-of-thrones-why-kit-haringtons-hair-doesnt-prove-he-dies-in-season-five-5010765/?utm_source=dlvr.it&utm_medium=twitter

recherche d'indices extradiégétiques. Appelés à commenter la scène en question, les créateurs et certains acteurs affirment que Jon Snow disparaîtra bel et bien de la série³. Se pose alors la question du degré de fiabilité qui peut être attribué aux discours livrés par l'équipe de production à ce stade : s'agit-il d'un mensonge qui permettrait de préserver un éventuel effet de surprise ? N'ayant aucun autre moyen d'obtenir de réponse définitive au questionnement qui les préoccupe, les internautes renouent avec leurs considérations capillaires. Depuis janvier 2015, les cheveux d'Harington ont eu le temps de repousser. Selon les fans, s'il les coupe à nouveau, c'est que Jon Snow ne reviendra pas d'entre les morts, sinon, l'espoir est permis. La moindre apparition publique de l'acteur est guettée avec appréhension, et une phrase telle que « Kit Harington, à Wimbledon, porte toujours ses cheveux longs⁴ » suffit à faire les gros titres, bien qu'elle se contente de constater une absence de changement et qu'elle ne fasse sens que dans la mesure où on la rapporte à un univers fictionnel. Une pétition humoristique lancée par un fan, qui se déclare fatigué d'être « tourmenté » par la « chevelure luxuriante* » d'Harington et qui lui demande de la couper pour prouver la mort de Jon Snow et permettre aux spectateurs de faire leur deuil, remporte un vif succès sur les réseaux sociaux⁵.

Cet exemple est représentatif de la manière dont se construit l'anticipation des scénarios à venir dans les séries télévisées. L'expérience d'une série déborde le moment de l'actualisation des épisodes : les publics s'appuient sur un va-et-vient permanent entre les connaissances intradiégétiques accumulées au fil des épisodes (en l'occurrence, le nombre impressionnant de personnages massacrés dans les saisons précédentes de *Game of Thrones*) et les connaissances extradiégétiques, disponibles dans la presse et relayées sur les réseaux sociaux, établies à partir des diverses informations sur le tournage. Réciproquement, les stratégies narratives qui visent à intriguer les spectateurs ne se résument pas à l'objet « récit » en tant que tel : elles incluent divers éléments contextuels, souvent délibérément exploités par le pôle de la production, qui s'appuie sur la circulation accélérée de l'information que permet Internet pour relancer l'intérêt pendant l'hiatus saisonnier.

³ James Hibberd, 14 juin 2015, « “Game of Thrones” team on whether that character is really dead », *Entertainment Weekly* [en ligne]. URL : <http://ew.com/article/2015/06/14/game-thrones-jon-snow-really-dead/>

⁴ Arièle Bonte, 6 juillet 2015, « “Game of Thrones” : Kit Harington, à Wimbledon, porte toujours ses cheveux longs », *RTL* [en ligne]. URL : <http://www.rtl.fr/culture/cine-series/game-of-thrones-kit-harington-a-wimbledon-porte-toujours-ses-cheveux-longs-7779018808>

⁵ Matt Feldman, 2015, « Kit Harington. Cut your hair. », *Change.org* [en ligne]. URL : https://www.change.org/p/kit-harrington-kit-harrington-cut-your-hair?just_created=true

Outre les caractéristiques propres aux usages d'Internet, c'est peut-être plus largement la spécificité du *récit sériel*, en contraste avec le *récit unitaire*, qui se dégage ici. Prenons l'exemple plus ancien d'un roman-feuilleton. Le 6 juillet 1843, un encart alarmant est publié dans *Le Journal des débats*, alors que *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue sont en cours de parution : « Une indisposition de M. Eugène Sue nous oblige à ajourner *de quelques jours seulement* la publication de la 8^e et dernière partie des *Mystères de Paris* » (*Journal des débats*, 6 juillet 1843 : 3⁶). Un lecteur anxieux prend alors l'initiative de se renseigner directement à la source, en écrivant à l'auteur :

J'ai vu avec beaucoup de peine que la 8^{me} partie des *Mystères de Paris*, promise pour mercredi dernier, 5 juillet 1843, avait été ajournée pour cause d'indisposition de l'auteur. Si ce n'était abuser de votre temps et de votre complaisance, je vous prierais de m'informer de votre santé, et de me dire quand vous me donnerez cette huitième partie, ce qui me procurerait le double plaisir d'avoir de votre écriture et de vos nouvelles. (Frédéric Maîtrejean, 7 juillet 1843, in Galvan 1998, t. 1 : 289, lettre 124).

Ainsi, dès le XIX^e siècle, les récepteurs accordent une attention particulière aux aléas de la production des « *works in progress* » que sont les récits sériels. Le calendrier de diffusion apparaît comme un vecteur d'incertitude : le rythme de la livraison, idéalement régulier, est de fait souvent perturbé par des causes aussi diverses qu'un problème de santé de l'auteur, comme celui qui frappe Sue en 1843, ou qu'une grève des scénaristes, comme celle de 2007-2008, qui a entraîné une révision massive de la programmation télévisuelle américaine. Dans le cas des *Mystères de Paris* comme dans celui de *Game of Thrones*, les caractéristiques thématiques ou formelles des récits ne sont pas détachables de facteurs économiques, des contextes de production et de réception, et des interactions entre ces deux pôles, qui passent par diverses couches de médiatisations excédant la triade auteur-texte-lecteur.

Poser le récit sériel comme objet d'étude revient à partir du postulat selon lequel il existerait une unité structurelle et une continuité historique de ce type de narration au-delà de ses manifestations particulières et au-delà de la diversité de ses supports, bref, un dénominateur commun entre les formes sérielles, qui rapprocherait *Les Mystères de Paris* de *Game of Thrones*, des franchises comme *Star Wars* ou *Fast and Furious* des *Aventures*

⁶ Source : Gallica [en ligne]. URL : <https://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>

de *Tintin*, et qui les distinguerait des récits unitaires⁷. Mais pour identifier ce dénominateur commun, plutôt que de procéder par accumulation d'exemples, il suffit peut-être simplement de se référer à l'entrée « série » du dictionnaire. Selon le *Trésor de la langue française*, une série est « un ensemble composé d'éléments de même nature ou ayant entre eux une unité ». Cette définition, qui ne concerne évidemment pas exclusivement la sérialité narrative, est valable pour tous les domaines d'application du terme. Dans le champ artistique, la série apparaît comme une modalité de communication : le *sens* d'un élément se construit en lien avec l'ensemble. Le rappel de ce truisme permet de mesurer à quel point la notion de série est devenue centrale dans les études littéraires. Alors que les théoriciens du siècle dernier s'intéressaient généralement à des récits ou des fictions unitaires, pensés comme des objets en grande partie autonomes, le rattachement d'une œuvre donnée à un ensemble plus vaste apparaît comme le point de départ de nombreux ouvrages récents. L'expression « ensemble plus vaste » n'est pas anodine. On la retrouve par exemple dans la première phrase de l'introduction de *Fictions transfuges*, de Richard Saint-Gelais, qui, après avoir énuméré des titres de Molière, Jules Verne ou encore Raymond Jean, déclare que « chacun de ces livres participe à un ensemble plus vaste, fondé sur un type particulier de relation » (2011 : 7). On la retrouve également dès la quatrième de couverture de l'ouvrage récent de Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, qui cite, entre autres, les exemples de Fantômas, de James Bond, de la collection *Harlequin*, ou de la science-fiction pour affirmer que « la production et la réception de l'œuvre sont ressaisies dans un ensemble plus vaste de textes qui en détermine la signification » (2017). Encore faut-il préciser la nature de cet « ensemble plus vaste ». La sérialité peut en effet être abordée par différents angles, qui ne sont pas contradictoires mais plutôt complémentaires, et qui reflètent la richesse et la diversité des pratiques. Pour Letourneux, l'ensemble se définit par les rapports de *transtextualité*, et notamment d'*architextualité*, qui unissent les textes les uns aux autres, suivant des concepts empruntés à Gérard Genette (1991). Les procédés d'imitation ainsi que le réemploi des stéréotypes et des conventions fondent les « mécanismes sériels » (2017 : 11) qui déterminent aussi bien l'esthétique des fictions que leur pacte de lecture. L'appartenance d'un texte à un genre, à une collection ou à un univers récurrent est constamment signifiée et résulte d'un travail éditorial tout autant – et peut-être même davantage – que du projet d'un auteur. Chez Saint-Gelais, ce sont les

⁷ Je désigne par l'expression « récits unitaires » les récits composés d'une seule unité et achevés au moment de leur mise sur le marché.

rapports de *transfictionnalité* qui fondent l'ensemble, c'est-à-dire le partage de données diégétiques entre divers textes hétérogènes (personnages, intrigue, univers fictionnel).

Les exemples que j'ai évoqués indiquent l'angle qui est le mien : je conçois avant tout le récit sériel dans sa dynamique temporelle. La transfictionnalité, « pratique ostensiblement traversière » selon Saint-Gelais (2011 : 40), opère une « ligature », un « rassemblement » entre des textes *a priori* cloisonnés (2011 : 23) en franchissant la frontière qui les sépare. Cette dimension transgressive est étrangère au fonctionnement général des romans-feuilletons, des séries télévisées ou encore des franchises, qui offrent la promesse d'une suite et instaurent une logique de « rendez-vous », pour paraphraser Clément Combes (2011). Dans cette perspective, le récit sériel se conçoit comme un système d'appel dans lequel chaque épisode fait la réclame du suivant. Le pôle de la production (qu'il s'agisse des auteurs, des créateurs, des scénaristes, des éditeurs ou des diffuseurs) ménage des stratégies pour provoquer l'attente des récepteurs, qui développent quant à eux des stratégies pour réduire, contourner ou combler cette attente. Il s'agit toujours d'anticiper quelque chose, de saisir par avance un avenir fuyant : anticiper la concurrence, anticiper les désirs des récepteurs (créer la demande par l'offre), anticiper les imprévus du processus de production, parfois même anticiper l'actualité ; et, du côté de la réception, anticiper la suite de l'histoire. Avant même des critères poétiques ou esthétiques, c'est l'hiatus temporel qui définit l'épisode. Le trait commun entre les différents récits sériels, ainsi que leur principe définitoire, serait donc la *diffusion discontinue* : pendant une durée qui varie de quelques semaines à plusieurs années, les publics prennent connaissance progressivement de segments des récits, qui viennent s'ajouter aux précédents à intervalles plus ou moins réguliers⁸. Les épisodes sont unis entre eux par le postulat d'une continuité au-delà de la discontinuité, cette continuité se situant sur un plan *narratif* (unité de l'intrigue) et/ou *diégétique* (retour de personnages, unité de l'univers fictionnel). Davantage que l'ensemble en tant que tel, c'est le *désir* de la suite qui oriente la réception. La logique cumulative du récit sériel se fonde sur une synergie étroite entre la dynamique narrative et la temporalité médiatique dans laquelle l'intrigue s'inscrit, ce qui entraîne les conséquences suivantes, dont j'interrogerai les implications :

⁸ Dans un grand nombre de cas en effet, les récits sériels ne sont pas segmentés *a posteriori*, c'est-à-dire que les épisodes ne procèdent pas du découpage d'une entité à l'origine continue. Au contraire, il s'agit bien d'un émergence progressif, au fil d'un processus de production/réception (relativement) ouvert, bien que la discontinuité de ce processus engendre des unités intermédiaires (les saisons de séries télévisées par exemple), d'autant plus précaires qu'elles échappent souvent à la planification d'un producteur autonome.

- Conséquences poétiques : le récit sériel est une *narration émergente*, fondée sur une temporalité ouverte. Il est en effet soumis à des conditions de production instables et peut être annulé en cas d'audiences insuffisantes ou au contraire prolongé en cas de succès. La réaction du public est mesurable en cours de diffusion, et peut avoir des répercussions sur le déroulement de l'intrigue. Ainsi, davantage que la motivation compositionnelle de l'ensemble, c'est le principe de la relance narrative qui prévaut.
- Conséquences esthétiques : le récit sériel suppose un *investissement sur le long terme* de la part des récepteurs, ce qui engendre un effet de proximité entre le temps du récit et le temps de la communication – Jean-Pierre Esquenazi parle de « temporalités quasi historiques » (2015 : 102) – et renforce l'engagement affectif.
- Conséquences pragmatiques : la (relative) *synchronisation du temps de la réception* favorise la formation de « communautés interprétatives » (Fish 2007 [1980]), qui font du récit sériel une expérience collective autant qu'individuelle. En outre, l'incertitude liée aux contraintes de production, et notamment la diffusion des différents segments avant que le dénouement de l'ensemble ne soit déterminé, encourage les récepteurs à chercher des indices des développements narratifs ultérieurs en-dehors des seules indications du récit, voire à tenter de négocier ceux-ci avec les auteurs.

Le récit sériel met à l'épreuve bien des outils construits par la narratologie dans son paradigme « classique⁹ », qui ont parfois été indûment généralisés, alors qu'ils étaient liés à des objets spécifiques. Ainsi, ce sont principalement des formes brèves et unitaires qui ont retenu l'attention des théoriciens structuralistes. Marc Escola montre ce que la conception classique du récit, fondée sur un principe de « causalité régressive » (2009), doit au genre de la nouvelle. Dans le même sens, Raphaël Baroni (2007 : 60-61) rappelle que l'étude de Propp (1970 [1928]) concerne le conte merveilleux russe, dans lequel l'ordre de l'histoire épouse celui du discours, tandis que les sémioticiens qui se sont inspirés de ce modèle lui ont accordé une portée générale, prototypique, et en ont tiré une définition sémantique du récit, conçu comme une série d'actions unies par une relation de

⁹ L'opposition entre narratologie « classique » et narratologie « post-classique » est issue d'un article de David Herman (1997). Elle a ensuite été reprise et modulée par de nombreux chercheurs, dont Monika Fludernik (2005).

causalité, suivant le principe d'« unité discursive¹⁰ ». De telles méthodes d'analyse envisageaient le texte comme une cohérence globale, un système unifié : à l'ordre de la lecture est préféré celui de l'écriture, notamment à travers l'analyse des structures effectives qui résultent de la planification textuelle. Suivant ce principe de clôture textuelle, qui vise à mettre en lumière le fonctionnement autonome des œuvres, la construction du récit est régie par une forme de « fatalisme » : le dénouement est contenu en germe dans le nœud. La modélisation du récit comme système fermé au sein duquel toutes les parties se tiennent s'appuie indirectement sur la projection d'une intentionnalité auctoriale qui maîtrise entièrement la composition et d'un lecteur (ou plutôt un relecteur) qui redistribue à rebours les liens de causalité entre les éléments narratifs. L'attention à des récits qui appliquent rigoureusement le modèle poétique aristotélicien de l'intrigue tend à occulter la prégnance, tout au long de l'histoire, de la pratique de la narration épisodique, comme le relève Walter J. Ong :

De plus en plus consciemment contrôlée, l'intrigue développe des structures pyramidales toujours plus détaillées au lieu de l'ancien schéma narratif oral à épisodes. La tragédie grecque fut comme nous l'avons noté la première forme d'art verbal occidental à être complètement contrôlée par l'écriture. Elle constituait le premier genre (et l'unique pendant des siècles) à posséder de façon caractéristique une structure rigoureuse en pyramide de Freytag. (Ong 2014 [1982] : 166)

Or, dans le récit sériel, processus ouvert et dynamique qui renoue, à certains égards, avec la narration orale, la fin est indéfiniment ajournée et l'« ensemble » ne préexiste généralement pas à la livraison et à l'actualisation des épisodes. Il se construit au fur et à mesure de leur addition, ce qui rend particulièrement problématique une analyse rétroactive de la narration. En effet, si l'on s'en tenait à une définition du récit fondée sur la clôture, les récits sériels, qui se caractérisent par une présence intermittente et dont le principe est de pouvoir se déployer indéfiniment, en seraient exclus, comme le remarque Esquenazi :

L'achèvement du récit semble [...] doublement nécessaire. D'une part, il complète l'enchaînement de la séquence d'événements formant le récit en lui donnant sa cohésion finale. D'autre part, il autorise l'énonciation de la « morale » du récit, la signification que l'on se propose de lui attribuer. Dans cette perspective, il semble impossible d'appeler « récit » une structure narrative infinie ou interminable, sans fin avérée. Or, les séries télévisées sont étonnamment des récits sans fin : à de

¹⁰ Selon Greimas, par exemple, « [l]e récit, unité discursive, doit être considéré comme un algorithme, c'est à dire une succession d'énoncés dont les fonctions prédicats simulent linguistiquement un ensemble de comportements orientés vers un but » (1970 : 187).

rare exceptions près, elles sont dans l'impossibilité de conclure effectivement leur narration.
(Esquenazi 2015 : 95)

C'est entre autres pour pouvoir intégrer des objets qui n'obéissent pas au fonctionnement canonique observé par les théoriciens de la génération précédente que les narratologues ont cherché à élargir le domaine d'application de la discipline. Suite aux désillusions engendrées par le paradigme formaliste, on a pu observer, depuis la fin des années 1980, une réémergence de la discipline, qui s'est détachée du modèle prédominant de la linguistique structurale pour éclater en une multitude d'approches hétérogènes réunies sous une étiquette commune : la « narratologie post-classique ». Les outils d'analyse employés sont diversifiés, empruntant à de nombreuses branches de la linguistique (sociolinguistique, psycholinguistique, analyse conversationnelle, pragmatolinguistique, linguistique textuelle...) aussi bien qu'aux sciences cognitives et textuelles (intelligence artificielle, psychologie cognitive, logique des mondes possibles...). De plus, loin de se cantonner au seul récit littéraire, la narratologie post-classique étend son domaine de réflexion à un corpus non-littéraire (cinéma, bande dessinée...), voire non-fictionnel (récits oraux dits « naturels¹¹ », récits historiographiques...) ou même non-narratif (économie politique, médecine...). Malgré l'absence de modèle centralisateur, ces narratologies nouvelles se caractérisent par un certain nombre de points communs, dont l'un des plus importants est relevé par Francis Berthelot et John Pier : « la *contextualisation* des concepts et des outils d'analyse permet de prendre la mesure du contexte dans la constitution formelle du récit. La description des textes n'échappe plus aux choix interprétatifs et aux procédés de lecture [...] » (2010 : 9). Le récit, désormais conçu comme acte communicatif, n'apparaît donc plus comme un *produit* mais comme un *processus* ; quand la méthode textualiste figeait l'histoire en l'envisageant comme une « donnée », une analyse du récit attentive à la dynamique interactionnelle entre les divers interlocuteurs permet de restituer la pluralité des histoires qui se construisent dans l'acte de réception¹². Dans le cadre d'une telle méthodologie, la priorité n'est plus seulement accordée à l'intentionnalité auctoriale, mais à l'activité cognitive des récepteurs ainsi qu'aux effets affectifs qu'engendrent les récits, et donc à l'interrelation entre données narratives, stratégies de traitement et choix interprétatifs. Rompant avec l'immanence des méthodologies structurales, qui considéraient la séquence comme une propriété textuelle,

¹¹ Pour ne donner qu'un exemple : sur les récits « naturels », voir Fludernik (1996).

¹² Pour une analyse plus développée, voir notamment Gerald Prince (2006). Pour une cartographie des développements récents de la narratologie, voir Ansgar Nünning (2010).

elle insiste en outre sur l'importance du contexte dans le processus de compréhension narrative. Ainsi, dans *La tension narrative* (2007), Baroni propose une rechronologisation de l'approche du récit à partir du concept d'intrigue : modulant les trois catégories de tension que sont le suspense, la curiosité et la surprise, initialement dues à la perspective rhétorico-fonctionnaliste de Meir Sternberg (1992), il analyse l'actualisation progressive du texte lors de l'acte interprétatif qu'est la lecture, et les effets d'incertitude provisoire engendrés par la « réticence¹³ » narrative. Cette approche, suivant laquelle la complétude du récit apparaît comme une donnée contingente et non nécessaire, semble davantage adaptée aux récits sériels. De ce point de vue, les deux pôles théoriques que sont la « série », qui tend vers l'autonomie des épisodes, et le « feuilleton », qui privilégie la continuité séquentielle dans leur enchaînement, peuvent être envisagés comme des stratégies adaptatives de mise en intrigue, développées afin de fidéliser le public en fonction des contraintes de la diffusion discontinue. Le feuilleton repose sur des procédés narratifs caractérisés par la non-coïncidence entre le dénouement d'une séquence et la fin de l'épisode, et sur une mise en intrigue doublement réticente : au retard que suppose la narration dans les autres récits, tendue entre le nœud et le dénouement, s'ajoute la distance temporelle qui sépare les différentes livraisons. La série et le feuilleton peuvent donc être envisagés comme des reconfigurations médiatiques d'une tradition séculaire, celle du récit épisodique.

Cependant, ce « tournant narratif » qui imprègne les sciences sociales depuis la fin du XX^e siècle a contribué, selon Olivier Caïra, à occulter le « tournant diégétique » des productions fictionnelles contemporaines (2014a : §3-4), dans lesquelles on assiste au « basculement entre le monde “toile de fond” et le monde “univers” » (2014a : §6), soit à la structuration de la diégèse en monde. Pour Caïra, les études académiques accusent un temps de retard très net dans la prise en compte de ce tournant dans les pratiques. En effet, les prémisses du passage d'une « coextensivité de la diégèse et du récit » à un « développement tous azimuts de la diégèse, bien au-delà des limites traditionnelles du récit » (Caïra 2014a : §4) datent certainement du XIX^e siècle, comme en témoignent les assiettes ou les jeux de l'oie à l'effigie des personnages des *Mystères de Paris*. Certes, de tels objets ne proposent pas véritablement de prolongements diégétiques, mais plutôt des représentations visuelles d'événements narrés dans le roman-feuilleton. On entrevoit cependant que ce « tournant diégétique » ne se cantonne pas aux genres « spontanément

¹³ Suivant une terminologie issue de Roland Barthes (1970).

cosmogoniques » comme la science-fiction ou la *fantasy*, pour reprendre l'expression d'Anne Besson (2016). Il pourrait bien être un effet de la sérialisation des récits fictionnels, qui signifie, de plus en plus, la mobilisation de dispositifs sémiotico-techniques variés, suivant une logique qui culmine avec le « *storytelling* transmédia » et la « convergence médiatique » analysés par Henry Jenkins (2013 [2006]). Ces évolutions expliquent certainement le succès croissant de la notion métaphorique de « monde », qui est mobilisée à la fois par les théoriciens de la fiction et par les théoriciens du récit. Pour les narratologues, la notion de monde permet de prendre en compte les phénomènes de spatialisation et d'immersion mis en œuvre par les récits, tandis qu'elle permet aux théoriciens de la fiction de s'affranchir de la narratologie et d'analyser des objets fictionnels pour lesquels la dimension narrative est secondaire, voire absente.

La notion de monde narratif, traduction sans doute imparfaite du *storyworld* issu de la narratologie cognitive, permet d'aborder les opérations de restitution d'une continuité au-delà de la discontinuité entre les segments du récit sériel. La capacité à créer un monde, ou plus précisément à susciter la représentation mentale d'un monde, constitue selon Marie-Laure Ryan la condition minimale de définition du récit (2013 : 363-364). David Herman définit les mondes narratifs comme des « environnements projetés mentalement et émotionnellement, dans lesquels les interprètes sont appelés à vivre un mélange complexe de réactions cognitives et affectives, comprenant la sympathie, l'élaboration d'inférences causales, l'identification, l'évaluation, le suspense, et ainsi de suite¹⁴ » (2002 : 16-17*). Suivant l'hypothèse des narratologues cognitivistes, l'expérience du récit se traduit ainsi par l'immersion dans un monde narratif projeté par les interprètes à partir de données d'ordre interne et externe à la représentation. Dans ce paradigme, l'équation « un texte = un monde » est intenable. Ryan montre que les mondes narratifs peuvent être rattachés aux textes par trois relations différentes : un texte/un monde, un texte/plusieurs mondes, un monde/plusieurs textes (2013 : 365). Dans la même lignée, Anne Besson distingue dans les genres de la science-fiction et de la *fantasy* les œuvres à monde de l'œuvre à mondes (2016 : §2). On assiste en quelque sorte à un renversement de la très célèbre formule liminaire de l'« Introduction à l'analyse structurale des récits » de Roland Barthes : le constat de départ n'est plus « [i]nnombrables sont les récits du monde » (1966 : 1), mais « innombrables sont les

¹⁴ « *storyworlds are mentally and emotionally projected environments in which interpreters are called upon to live out complex blends of cognitive and imaginative response, encompassing sympathy, the drawing of causal inferences, identification, evaluation, suspense, and so on.* »

mondes du récit ». Les récits sont souvent assimilés à des « machines » : pour Eco, un texte est une « *machine à produire des mondes possibles* » (1985 [1979] : 226). Boillat s'intéresse au cinéma en tant « machine à mondes » dans les genres science-fictionnels (2014), dans lesquels récit et monde fonctionnent comme « deux faces d'une même pièce » (Boillat 2014 : 32). Esquenazi remarque qu'« une série n'est pas un récit ou une suite de récits, mais une *machine à produire des récits* » (2015 : 96). Le *mécanisme* narratif l'emporte ainsi sur la *forme* du récit, et ce mécanisme repose de manière essentielle sur ce qu'il a pour fonction de produire : un univers fictionnel en expansion perpétuelle.

Dans le cas des récits sériels, le modèle est celui d'un monde éclaté en de multiples objets. Ils se distinguent des récits unitaires par la spécificité de l'investissement cognitif qu'ils impliquent, ce qui explique leur succès selon Ryan, qu'ils se déploient sur un ou sur plusieurs médias :

il y a une raison supplémentaire qui explique la popularité non seulement du *storytelling* transmédia, mais aussi des feuilletons et de la transfictionnalité monomédiale : une fois que nous avons investi suffisamment d'énergie mentale pour construire un monde narratif, nous voulons tirer profit de nos efforts en ayant la possibilité de revenir dans ce monde aussi souvent que nous le souhaitons. L'immersion met un certain temps à se développer, mais dans le cas du *storytelling* transmédia, des feuilletons et de la transfictionnalité, nous sommes déjà immergés lorsque de nouveaux événements sont racontés, parce que notre imagination s'est bâtie une demeure durable dans le monde narratif¹⁵.
(Ryan 2013 : 385*)

La notion de monde ne doit cependant pas faire oublier la dynamique temporelle de la réception, dont j'ai déjà signalé l'importance fondamentale. On peut considérer que la sérialité ne met pas seulement à mal la « coextensivité de la diégèse et du récit », mais également la coextensivité de l'intrigue et du récit, si on envisage le récit, dans sa matérialité sémiotique, comme un objet formalisable. Un acte de communication *médiatisé*, par opposition à un acte de communication en face à face, se traduit par la production d'un message formalisé à travers un support médiatique et réutilisable ou reproductible à l'identique sans que les altérations contextuelles en modifient le contenu.

¹⁵ « *there is also a reason for popularity that operates not only in the case of transmedial storytelling but also in regard to serials and monomedial transfictionality: once we have invested sufficient mental energy to construct a storyworld, we want to collect the dividends of our efforts by being able to return to this world as often as we want. Immersion takes some time to develop, but with transmedial storytelling, serials, and transfictionality, we are already immersed when new events are told, because our imaginations have built themselves a long-lasting home in the storyworld.* »

Nous pouvons voir le même film au cinéma ou en DVD, la nature du film demeure identique, c'est la nature de notre *expérience* qui varie. Un roman-feuilleton ou une série télévisée, par exemple, sont constitués d'un agrégat de feuilletons ou d'épisodes dont le format est adapté à la case journalistique ou télévisuelle dans laquelle ils s'insèrent. Dans les cas où le texte n'est pas modifié lors du rassemblement d'un roman-feuilleton en volume, ou dans le cas où les épisodes sont identiques sur DVD et lors de leur diffusion télévisuelle, il n'y a aucune différence de contenu entre les deux étapes de la distribution¹⁶. Mais il s'agit de différents types d'expérience : la sérialité suscite des réceptions impatientes, parce que temporairement frustrées de la suite du récit. La réception qui se conforme au calendrier de diffusion mobilise souvent des éléments exogènes à la représentation, qui sont interprétés comme des vecteurs intrigants relançant la tension narrative (la coupe de cheveux de Kit Harington par exemple). À l'inverse, la version unifiée, secondaire à la diffusion initiale, se détache du contexte médiatique, et ses récepteurs passent outre la scansion temporelle des épisodes.

Ainsi, une donnée supplémentaire fondamentale, liée à la diffusion discontinue et à l'insertion dans l'espace médiatique, intervient dans le cas des récits sériels : les interactions (directes ou indirectes) au sein de la communauté des récepteurs et avec le pôle de la production. Le récit sériel apparaît dès lors comme un lieu d'échange, solidaire dans sa production comme dans sa réception de la sociabilité qu'il suppose. Cet aspect joue en effet un rôle non seulement dans l'interprétation mais aussi dans la production des récits sériels, qui prend en compte les réactions des récepteurs en cours de diffusion. Plutôt que de considérer la (re)construction du monde narratif uniquement comme le résultat de processus mentaux reconstituables à partir des indices du récit, j'envisagerai également les usages effectifs des récepteurs, en m'inspirant à ce titre des apports des *fans studies*¹⁷ : sur ce plan, le recours à des observations empiriques permettra de nuancer et de compléter l'analyse théorique. L'analyse empirique, qui s'appuiera sur les traces discursives produites par les récepteurs et les producteurs, visera à offrir un éclairage nouveau sur la complexité de l'engagement vis-à-vis des récits sériels. Pour ce faire, je m'appuierai sur une approche qualitative davantage que quantitative : les données recueillies permettront de faire saillir des attitudes possibles et éventuellement les divergences (d'interprétation, d'évaluation) entre les individus qui forment une

¹⁶ Le cas de la bande dessinée, qui doit souvent subir une profonde reconfiguration graphique en passant d'une publication à l'autre, est un peu plus complexe.

¹⁷ Pour un panorama des recherches menées dans le cadre des *fans studies*, voir Mélanie Bourdaa (2015a).

communauté interprétative, ce qui m'amènera ainsi à observer la manière dont le récit sériel s'inscrit dans le rythme de vie des récepteurs et à analyser les traces écrites des retours sur l'expérience, et particulièrement sur les critères d'évaluation de celle-ci. Si les effets esthétiques des récits sériels ne sont pas entièrement déterminés par les stratégies narratives mises en œuvre, ils n'en sont pas pour autant purement subjectifs : l'interprétation, en tant que processus intersubjectif, est située socialement et médiatiquement, et demeure de ce fait observable.

La notion d'*expérience* sera ainsi au cœur de l'analyse. Hans Robert Jauss propose d'élargir le concept d'esthétique pour le concevoir comme un système communicationnel qui ouvre un espace d'appropriation pour les récepteurs :

L'esthétique ne renvoie pas seulement ici à la science du beau ou au vieux problème de l'essence de l'art, mais à la question longtemps négligée de *l'expérience de l'art*, c'est-à-dire à la praxis esthétique [...] comme activité de production, de réception et de communication. (Jauss 1979 : 387)

Selon Mathieu Triclot, l'« expérience instrumentée » (2011 : 17), c'est-à-dire celle qui passe par des périphériques tels que les livres ou les écrans, est une expérience située et agencée :

Je crois que l'on n'a pas grand-chose à dire sur les expériences en soi, mais beaucoup à dire sur les expériences en situation. Il n'y a d'expérience que parce qu'il y a des milieux, matériels, technologiques, humains où celle-ci peut se déployer. L'expérience ce n'est pas un noyau de subjectivité isolée, c'est un agencement et une manière de faire circuler du désir dans cet agencement. (Triclot, cité par Lefebvre 2011 : n. p.)

Je me propose donc de déplacer le centre de gravité de l'analyse des structures narratives vers la manière dont ces dernières s'intègrent dans une expérience esthétique d'un genre particulier : il s'agira de prendre en compte non seulement l'actualisation des épisodes eux-mêmes, mais également l'occupation du temps de latence qui les sépare, dans ce temps qui appartient, même négativement, aux expériences sérielles. En effet, l'interprétation des récits sériels excède la seule addition des données diégétiques contenues dans ses différents segments, qui sont en quelque sorte débordés par leurs propres lacunes. Je tenterai donc d'adopter une démarche prenant en compte aussi bien les dispositifs narratifs des récits sériels que leur dimension sémantique et à leurs usages socioculturels. Cette approche intégrative permettra une conception souple du récit sériel, attentive au va-et-vient permanent entre différentes postures interprétatives, voire à leur coexistence, et s'appuiera sur un versant théorique qui se justifie par la possibilité de

dégager des traits communs à l'ensemble des formes sérielles et à leurs usages, derrière la diversité apparente de leurs incarnations médiatiques et historiques. L'un de ces traits communs est précisément le fait que la production et la réception des récits sériels sont prises dans l'activité médiatique qui les englobe, ce qui rend nécessaire une compréhension en contexte. La transversalité de la narration sérielle ne doit donc pas faire renoncer à considérer systématiquement l'ancrage contextuel et médiatique de ses différentes manifestations. Constatant que « le récit médiatisé est installé dans une synchronie permanente et fragmentaire », Marc Lits appelle de ses vœux une « hypernarratologie », qui engloberait aussi bien les avancées technologiques et les nouveaux supports que les évolutions des usages et des publics (2010 : 123). Le croisement des apports de la narratologie, de la théorie de la fiction et des études médiatiques et culturelles n'est guère nouveau : la complémentarité de ces disciplines est revendiquée à divers degrés par Saint-Gelais (2011), Caïra (2011) et Besson (2015), entre autres. Je ne prétends pas, de ce point de vue, à l'originalité, mais à la poursuite d'une voie qui m'apparaît fructueuse concernant l'objet qui est le mien.

Concernant les récits étudiés, il me faut d'abord procéder à quelques restrictions. Françoise Lavocat pointe le fait que la grande majorité des théoriciens de la fiction se concentrent sur la culture moderne occidentale pour en tirer des modèles généraux, ce qui implique inévitablement une forme de « réductionnisme » (2016 : 525). Les exemples que je traiterai correspondent à ces bornes historiques et géographiques, celles d'une culture médiatique qui s'instaure à partir du XIX^e siècle. À l'évidence, dans le contexte d'une économie mondialisée, la globalisation culturelle tisse des passerelles entre les continents : les mangas et les *manwhas*, bandes dessinées japonaises et coréennes qui appartiennent pleinement à la culture médiatique sérielle, en sont une preuve fracassante, par le grand succès qu'ils remportent en Europe, mais également par leur perméabilité à la culture occidentale (*Sherlock*, série anglaise de la BBC¹⁸, a par exemple été récemment adaptée en manga). Mais pour me cantonner aux limites de mes connaissances culturelles et linguistiques, je me concentrerai sur le domaine anglophone et francophone. Je ne rentrerai donc pas dans le débat soulevé par Lavocat, dont je reconnais bien volontiers qu'il dépasse mes compétences, et je ne chercherai pas à produire un modèle qui s'étendrait au-delà de ce corpus.

¹⁸ 2010-.

De plus, je m'intéresserai principalement à des récits *mimétiques*. J'écarte également de l'analyse les fictions qui incluent une composante « axiomatique », suivant la taxinomie adoptée par Caïra (2011), notamment les jeux vidéo, que je n'évoquerai que dans la mesure où ils participent à des ensembles transmédiateurs. S'ils prennent amplement part à la culture sérielle, ils imposeraient, par leur statut mixte, des raffinements méthodologiques spécifiques, et l'intégration de l'ensemble des pratiques ludiques nécessiterait des aménagements trop importants pour l'échelle de ce travail.

En dépit de ces restrictions, le nombre de récits concernés reste immense. Je ne prétends évidemment pas à l'exhaustivité : il ne s'agit pas d'isoler des récits fondateurs ou majeurs, mais plutôt des manifestations révélatrices de la diversité des pratiques. Plutôt que de « corpus » à proprement parler, j'envisagerai un nombre limité d'exemples afin d'offrir un début de validation aux hypothèses que j'explore. Je me situerai aux deux extrémités temporelles de l'ère médiatique en étudiant des romans-feuilletons de la première moitié du XIX^e siècle (en particulier *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue) et des séries télévisées récentes (*The Good Wife*¹⁹, *Downton Abbey*²⁰...), en passant par des exemples de bandes dessinées (*Spider-Man*, *La Jeunesse de Picsou*...) ou de franchises cinématographiques et transmédiateurs (l'Univers cinématographique Marvel, *Fast and Furious*...) afin de comparer les phénomènes à l'œuvre dans les différents médias, d'affiner l'analyse en la contextualisant historiquement, et de mesurer (ou de relativiser) la part des avancées technologiques dans l'évolution des pratiques. *Les Mystères de Paris* me serviront ainsi de point de départ chronologique et de banc d'essai comparatif pour une réflexion qui s'appuiera sur des récits situés aux antipodes du spectre de la sérialité, et l'analyse reposera souvent sur le contraste et la mise en tension d'œuvres apparemment très éloignées. C'est précisément cet écart entre les exemples qui peut faire émerger les traits saillants des expériences sérielles, au-delà de leur diversité historique, géographique, socioculturelle et/ou médiatique. Mais cette méthodologie comparative de l'écart, sans céder à la facilité qui consisterait à négliger les rapports très complexes qui se nouent entre les récits et leurs contextes de production, de diffusion et de consommation, visera également à éviter de céder à la fascination exercée aujourd'hui par les séries américaines les plus populaires. Dans une approche que l'on pourrait apparenter à une archéologie critique, il s'agira de démystifier une sérialité autrefois conspuée et

¹⁹ CBS 2009-2016.

²⁰ ITV1 2010-2015.

aujourd'hui portée aux nues, l'une et l'autre attitude n'étant pas dépourvues de danger. Les séries américaines contemporaines, notamment celles qui sont produites par des chaînes câblées, ont certes relancé de manière spectaculaire les études sur la sérialité, en parant de légitimité pour le monde académique des objets qui sont pourtant produits « à la chaîne » (pour détourner le titre du dernier ouvrage de Letourneux). Cependant, une focalisation excessive sur ce corpus mène à un aveuglement sur la nature profonde des mécanismes sériels, et à la reconduction de gestes interprétatifs dérivés de l'étude des récits unitaires : auctorialisation des récits, approche totalisante, croyance que seule une série achevée peut être commentée, parce qu'elle constitue alors une œuvre complète²¹, minoration de contraintes de production, etc. Le risque est alors de passer à côté de phénomènes qui sont pourtant au cœur de la sérialité.

En ce qui concerne le « genre » des récits étudiés, si la science-fiction et la *fantasy* seront représentés dans ce travail (dans le cas des *comics* ou des franchises cinématographiques notamment, je réserve une place plus importante à des récits qu'on pourrait qualifier de « réalistes » (des *Mystères de Paris* à *The Good Wife*). Ce choix s'explique par plusieurs raisons. D'abord, il permet d'extraire la question de la relation aux « mondes » fictionnels du seul corpus des univers alternatifs, auquel elle semble se prêter naturellement²². Ensuite, il apporte un nouvel éclairage sur la complexité des usages des récits sériels, qui ne se fondent pas nécessairement la projection d'un monde « parallèle », dont les lois sont très éloignées de celle de la réalité, mais qui peuvent au contraire se raccrocher en permanence au monde réel, soit qu'ils tentent, de façon traditionnelle, de refléter au mieux les préoccupations supposées de leurs publics, soit qu'ils habitent notre quotidien en servant de référent, de point de comparaison, soit qu'ils évoluent au gré de l'actualité et y réagissent quasiment en temps réel (en tant que récits émergents), soit à l'inverse, que l'événementialité réelle nourrisse l'interprétation des mondes fictionnels.

Les récits que j'étudierai ont en commun d'attirer un large public et de susciter des réactions vives et nombreuses. De ce fait, nous disposons d'une grande quantité de documents dans lesquels les récepteurs effectifs reviennent sur leur expérience. En effet, le phénomène médiatique du roman-feuilleton ayant retenu l'attention des historiens, le travail d'archivage et de contextualisation de la correspondance des auteurs avec leurs

²¹ Voir François Jost (2015).

²² Cette question a déjà été abordée par Besson (2015) par exemple.

lecteurs a déjà été mené à bien, ce qui facilite l'accès aux sources. Dans le cas des séries télévisées, les différentes plateformes Internet (réseaux sociaux comme Twitter et Facebook, sites consacrés aux productions audiovisuelles comme Allociné ou IMDb) sont devenues le lieu privilégié de l'évaluation des récits par les spectateurs. Ces sources ne donnent certes pas un accès immédiat à l'activité imaginative, ce qui serait impossible, mais elles constituent les témoignages les plus directs disponibles, dans la mesure où ils ne passent pas par le prisme d'une enquête mais résultent d'une démarche spontanée. Réciproquement, cette demande de dialogue pousse également les auteurs à s'exprimer sur leurs choix narratifs, voire à les justifier auprès de leurs publics, documentant ainsi leur propre expérience. Mais l'accès aux processus de création demeure très partiel : les sources discursives ainsi produites sont généralement secondaires, et parfois modérément fiables, voire contradictoires, qu'il s'agisse de témoignages indirects ou de mémoires pour les auteurs du XIX^e siècle, ou bien d'entretiens ou d'autobiographies pour les créateurs des XX^e et XXI^e siècles. Ces documents font en effet souvent partie d'un système de mise en valeur des auteurs, qui ont pourtant rarement la main-mise intégrale sur leurs récits et qui peuvent exagérer leur rôle. La production des récits se comprend au sein d'entreprises fortement hiérarchisées qui sont pour les auteurs des espaces de négociations et de conflits. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas des séries télévisées, qui sont marquées par une culture du secret très prononcée : l'accès aux salles de scénario étant très protégé, ce qu'on apprend de l'écriture correspond à ce que la production veut bien en dire *a posteriori*. Il faudra donc garder cet aspect à l'esprit dans l'analyse de telles traces écrites. Le choix de mes exemples peut ainsi être conçu comme un effet de loupe : je me concentrerai principalement sur des récits qui ont suscité une intervention accrue de la part des récepteurs, afin de mettre en valeur des « pics » de ce que Jenkins appelle la « culture de la participation » (2013 [2006]).

La première partie aura pour enjeu de proposer une contextualisation historique et de définir les notions théoriques qui seront ensuite mobilisées dans la seconde partie. Il s'agira de situer la sérialité narrative au sein de la « culture médiatique », qu'il faudra délimiter historiquement.

Les deux premiers chapitres s'attarderont sur les deux pôles de la communication, celui de la production et celui de la réception. Le premier chapitre détaillera la manière dont les différentes contraintes (contraintes de support, de diffusion ou encore contraintes

technologiques) déterminent la forme des récits sériels, dans un contexte où la notion d'auctorialité tend à perdre son caractère individuel. Dans le chapitre 2, je m'intéresserai aux pratiques de réception, qui se caractérisent par leur diversité : les récepteurs peuvent se conformer au calendrier de diffusion ou opter pour une consommation « délinéarisée » (Caldwell 2004, Combes 2011), dans un cadre collectif ou individuel. La sociabilité qui entoure la réception et les échanges qui la soutiennent contribuent ainsi à un enrichissement de l'interprétation. Il s'agira dans ces deux chapitres de mettre en avant la circulation des interactions entre production et réception, à travers ses multiples médiatisations : les récits sériels sont conçus pour être adaptés à ces différents usages et peuvent évoluer en cours de diffusion s'ils ne satisfont pas les récepteurs.

Je reviendrai dans un troisième chapitre sur les notions d'immersion et de monde narratif en me demandant dans quelle mesure ces catégories descriptives peuvent être opérantes dans un tel contexte. Je m'interrogerai notamment sur la possibilité de me servir de la notion d'immersion, telle qu'elle a été définie par Jean-Marie Schaeffer (1999) ou Marie-Laure Ryan (2001), pour restituer l'expérience des récits sériels, qui se traduit par une fréquentation intermittente des mondes narratifs.

Les chapitres de la seconde partie offriront des axes d'analyse visant à dégager certaines caractéristiques essentielles des récits sériels. L'étude d'exemples précis et contextualisés permettra de mettre en avant certains invariants, mais également de souligner les contrastes entre médias et entre périodes. J'adopterai ainsi un plan globalement synchronique et localement diachronique.

Le chapitre 4 portera sur les stratégies mobilisées pour capter l'intérêt des récepteurs, à travers l'étude des « seuils » d'entrée dans le récit : le début, mais aussi l'appareil publicitaire et le dispositif de présentation. Ces seuils articulent des fonctions publicitaires et immersives : il s'agit aussi bien d'orienter le choix du public que d'inviter à l'immersion dans le monde narratif. L'analyse inclura le niveau prénarratif de la mise en situation des récits dans une culture sérielle englobante et le rôle des genres.

J'étudierai dans le chapitre 5 une stratégie plus spécifique au feuilleton, le *cliffhanger*, qui emblématise la maximalisation de l'effet d'attente en provoquant une frustration intense à la fin des épisodes. Je montrerai la standardisation progressive du *cliffhanger*, qui est utilisé ponctuellement dans les romans-feuilletons de la première

moitié du XIX^e siècle, avant de devenir quasiment incontournable dans les décennies suivantes. Je m'intéresserai aussi au partage et à l'enrichissement des hypothèses des récepteurs, qui tentent de résoudre les incertitudes laissées en suspens avant la diffusion du dénouement. J'évoquerai également la manière dont cette participation accrue des fans est diversement exploitée par les bandes dessinées et les séries télévisées.

Dans le sixième chapitre, j'analyserai l'intégration des récits dans la temporalité médiatique, et plus particulièrement les jeux d'allers et retours entre actualité et fiction qu'autorise la diffusion discontinue. Ce sera l'occasion d'envisager les problèmes de cadrages qui se posent dans l'interprétation des récits sériels : on verra notamment que l'inscription des récits dans des cases au statut ambigu, qui cohabitent et dialoguent avec les autres cases ouvertement informatives des journaux et de la télévision, permet une fluctuation entre cadre fictionnel et cadre documentaire. Là encore, l'approche historique permettra de mettre en avant la variabilité des usages : si la question de la distinction entre fiction et documentaire reste centrale du XIX^e siècle à nos jours, elle ne se pose pas toujours suivant des termes identiques.

Les modalités de l'attachement aux personnages sériels seront l'objet du chapitre 7. La sérialité contribue en effet à intensifier l'effet de présence des personnages, qui accompagnent pendant des années les récepteurs en tressant des passerelles avec leur vie quotidienne. Je m'interrogerai sur les conséquences ontologiques impliquées par cette relation au long cours. La nature sémiotique des personnages s'avèrera d'une importance capitale dans ce chapitre : l'incarnation des personnages de séries télévisées par des acteurs suscite régulièrement des effets métaleptiques en quelque sorte par défaut, alors que ceux-ci ne font guère partie du catalogue d'effets des romans.

Le chapitre 8 sera consacré aux manœuvres d'unification des récits sériels. Le rassemblement des épisodes au sein d'un ensemble est marqué par la disparition de l'hiatus temporel, ce qui modifie l'expérience du public secondaire par rapport à celle du premier public. On observe une nette mutation des modèles de diffusion et de consommation de ce point de vue : historiquement, l'unification des récits (en volumes pour le roman-feuilleton, en albums pour la bande dessinée, en VHS ou en DVD pour la série télévisée) succède à la diffusion épisodique. Les sites de vidéo à la demande (VàD) remettent en cause ce modèle en livrant l'intégralité d'une saison en une seule fois, ce qui tend à désynchroniser la réception. Je me demanderai si la multiplication de ce type de

plateformes, telles que Netflix, Hulu ou Amazon, qui connaissent un succès grandissant, entraîne véritablement une reconfiguration de la narration sérielle, voire si on peut encore qualifier ce type de narration de « sérielle ».

Le neuvième et ultime chapitre portera sur la fin des récits sériels. Il faudra se demander ce que signifie le terme « fin » dans le contexte sériel. Comprise en tant que dénouement, son caractère est optionnel : de nombreux récits restent inachevés pour des raisons d'ordre technique ou économique. Dans le cas où les récits parviennent à ce qui est effectivement conçu et ressenti comme un terme, la fin est souvent insatisfaisante pour les récepteurs, dans la mesure où elle ne procure qu'un soulagement partiel des tensions accumulées. Mais davantage qu'aux structures narratives mises en branle pour conclure les récits sériels, je m'intéresserai plus particulièrement au moment de saturation émotionnelle qu'est la fin, qui constitue un adieu douloureux pour les récepteurs, une séparation qui s'exprime souvent dans les termes du deuil. J'aborderai pour finir l'absence de fin dans les franchises cinématographiques et transmédiatiques, qui sont bâties suivant une logique expansionniste appelée à se poursuivre tant que le succès est au rendez-vous.

C'est peut-être le goût pour les récits qui se rapprochent au plus près de notre expérience temporelle qui explique en partie la sérialisation massive des productions narratives à l'ère de la culture médiatique, comme le relevait le journaliste Louis Desnoyers : « à bien considérer les choses, tout n'est que feuilleton en ce bas monde, c'est-à-dire morcellement, succession, fragment, suite à lendemain » (« Un peu d'histoire à propos de roman », *Le Siècle*, 5 septembre 1847, in Dumasy 1999 : 127). L'étude du récit sériel, et plus précisément des expériences sérielles, permettrait ainsi de mettre en valeur des traits importantes de la fonction que remplissent les récits dans nos vies, traits que l'analyse des seuls récits unitaires (contes, nouvelles, romans, albums de bande dessinée, films...) tendait à sous-estimer.

PARTIE 1. RÉCIT SÉRIEL ET ÉCOLOGIE MÉDIATIQUE

INTRODUCTION DE PARTIE. UNE CATÉGORIE TRANSMÉDIATIQUE

Avant de réfléchir aux gestes d'analyse adaptés à cet objet aux contours fuyants qu'est le récit sériel, un travail de contextualisation me permettra d'identifier certains paramètres incontournables. Mon postulat initial, qui est également celui de Matthieu Letourneux (2017), de David Buxton (2010) et de Jason Mittell (2015), entre autres, est le suivant : l'objet « récit sériel » ne peut être détaché de son contexte de production et de réception, il est donc fondamental de le situer dans le cadre de l'écologie médiatique et sociale dont il est solidaire. Umberto Eco constatait ainsi, dès les années 1970, les limites des méthodes littéraires dans l'analyse des romans-feuilletons de Sue ou de Dumas : « les désirs du public et la structure du marché interagissent avec les traditions de l'intrigue, donnant lieu à une “forme” qu'il est nécessaire de définir » (Eco 1993 [1978] : 117).

J'entends par l'expression « récit sériel » un hyperonyme rassemblant les catégories relativement intuitives que sont le « feuilleton » et la « série » : il s'agit dans les deux cas de cadrages qui encouragent le public à relier entre eux des segments narratifs séparés dans le temps de la communication et dans l'espace de la production médiatique. Le récit sériel est composé d'unités narratives plus ou moins autonomes (livraisons, épisodes, volumes) constituées autour d'un ou plusieurs éléments communs (un personnage par exemple) qui fondent la cohérence de l'ensemble. Ces différentes unités sont délivrées de façon séquentielle, à intervalles plus ou moins réguliers. Les processus de réception se caractérisent par le morcellement : contrairement à la lecture d'un roman ou au visionnage d'un long métrage qui constituent des récits complets, le public est soumis à des stratégies visant à le fidéliser au-delà de la clôture temporaire marquée par la fin de l'épisode et l'actualisation du récit se déploie dans une durée extensible et segmentée. Ainsi, aux stratégies de retardement des informations pertinentes que suppose la narration dans les récits unitaires, tendue entre le nœud et le dénouement, s'ajoute le délai lié à

l'hiatus temporel qui sépare les différentes livraisons. La définition du récit sériel par la diffusion discontinue permet ainsi de ne pas en isoler un idéal-type et de se concentrer sur les pratiques en contexte : les stratégies d'adaptation aux contraintes de production d'une part, les usages des publics d'autre part.

La définition que je propose obéit donc d'emblée à des critères d'ordre contextuel, puisque le développement du récit sériel suppose des circuits de production, de diffusion et de réception larges et qu'il est adossé à des impératifs économiques qui jouent un rôle prépondérant dans le processus de création. Ces éléments constituent un appui de départ instable car ils recourent des réalités diverses : le récit sériel s'est développé sur des supports extrêmement variés, dotés de spécificités narratives et esthétiques propres, et il s'agit d'une catégorie narrative plastique et protéiforme qui s'adapte aux différents dispositifs en fonction, entre autres, des évolutions technologiques (dans le cas des séries télévisées ou des web-séries par exemple). Cependant, si le récit sériel connaît un développement prolifique en régime médiatique, il ne s'agit pas pour autant d'un phénomène qui débute avec le roman-feuilleton et l'avènement de la « littérature industrielle » (Sainte-Beuve [1839], in Dumasy 1999). De nombreux types de récits ont eu recours à la sérialisation à travers l'histoire : le conte dans la tradition orale, les cycles médiévaux, le roman baroque, puis le roman épistolaire du XVIII^e siècle²³, la littérature de colportage, etc²⁴. Letourneux rappelle ainsi « l'erreur qu'il y aurait à ne considérer la sérialité que du point de vue de la modernité médiatique » et l'opposition entre la littérature populaire « traditionnelle » et la littérature « industrielle » qui se développe avec la presse au XIX^e siècle (2017 : 72). Néanmoins, mon analyse se concentre sur le stade médiatique du récit, qui s'inscrit dans le cadre plus général de ce qu'Éric Macé et Éric Maigret proposent d'appeler des « médiacultures » (Macé, Maigret 2005), lesquelles instaurent un nouveau régime de sérialité. Selon Pascal Durand, un des aspects essentiels

²³ Ces romans publiés par parties séparés sont parfois laissés inachevés (Escola : 2009) et peuvent être l'objet de suites allographes lorsque les lecteurs restent sur leur faim, comme pour *La Vie de Marianne*, que Marie-Jeanne Riccoboni reprend à la suite de Marivaux (voir Goudmand 2013).

²⁴ Un certain nombre d'études se sont interrogées sur les pratiques littéraires de la sérialité d'Ancien Régime : voir Nathalie Koble (2007) en ce qui concerne le corpus arthurien, Ugo Dionne (2008) pour les romans périodiques des XVII^e et XVIII^e siècles, pour ne citer que quelques exemples. Au XIX^e siècle, Desnoyers notait déjà, en défense du roman-feuilleton, que la périodicité romanesque était très largement antérieure à l'avènement de la presse : « Les libraires, de leur côté, éditaient, de temps immémorial, de longs ouvrages, par volumes, par livraisons même, et, qui pis est, ne les achevaient pas toujours. Enfin, pour ne citer qu'un exemple, le fameux roman de *Clarisse Harlowe* n'a-t-il point paru, par chapitres isolés, cent ans et plus avant *Les Mousquetaires* et *Les Mystères de Paris* ? » (1847, in Dumasy 1999 : 126)

de la culture médiatique est l'« existence et la profusion de produits média-formatés », « mis en forme par et pour leur support d'inscription et de diffusion » (1999 : 30) :

L'inscription, la diffusion, la mise en circulation ne sont pas, en ce cas, des opérations secondes : elles prennent part à la production de l'objet, pour lequel elles constituent une sorte de système d'attente sinon d'appel technologique, couplé bien évidemment avec l'espace social de réception à l'intérieur duquel l'objet aura à circuler. (Durand 1999 : 29)

1. Délimitations historiques de l'« ère médiatique »

Je me propose d'abord de tenter de circonscrire historiquement ce moment d'émergence de la série en contexte médiatique (étant entendu que cette délimitation n'échappe pas à une inévitable part d'arbitraire), afin de déceler quelles en sont les spécificités par rapport aux pratiques du récit sériel qui l'ont précédé. Marie-Ève Thérénty rappelle les caractéristiques définitoires de l'ère médiatique mises en relief par Dominique Kalifa :

En ce qui concerne la production, la culture médiatique se définit par l'industrialisation de la diffusion et de la production des produits culturels. Du côté de la réception, elle se caractérise autant par la massification de l'audience que par l'individualisation, la diffraction de la réception en de multiples publics différenciés. Concernant la circulation ensuite, chaque produit est susceptible d'être sérialisé et surtout de circuler, de transiter d'un support à l'autre. La sérialité et la transmédialité constituent des caractéristiques de l'ère médiatique. (Thérénty 2009 : 22)

Selon ces critères, elle propose d'anticiper la périodisation d'une trentaine d'année par rapport aux dates généralement retenues par les historiens²⁵ : les changements dans les modes de production journalistique et littéraire engendrent un « changement de paradigme cognitif » (Thérénty 2009 : 22), effectif depuis les années 1830, alors même que la population française n'est que très partiellement alphabétisée, et avant même la mise en place d'une « culture de masse », dont Kalifa situe les débuts dans les années 1860 (2001) :

Le premier point essentiel est de bien distinguer culture de masse et culture médiatique : il y a ère médiatique lorsque l'ensemble d'une société vit dans un imaginaire régi par le média. C'est le cas bien avant les années 1860. En témoigne le phénomène caractéristique du succès des *Mystères de Paris* en 1842–1843, qui atteint finalement de biais l'ensemble de la population française [...]. (Thérénty 2009 : 23)

²⁵ Voir notamment Mollier, Sirinelli et Vallotton (2006).

Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant considèrent ainsi la date symbolique de 1836, marquée par le lancement de *La Presse*, comme année de naissance de l'« ère médiatique » en France (2001). Le journal d'Émile de Girardin repose sur une double innovation. En premier lieu, l'introduction de l'« annonce » (équivalent de l'actuelle publicité) permet de réduire de moitié le coût de l'abonnement par rapport aux publications concurrentes (40 Francs au lieu de 80 Francs²⁶). Ensuite, la publication de romans en tranches quotidiennes dans les colonnes du journal attire un nouveau public et garantit ainsi aux annonceurs un retour sur investissement satisfaisant. Le procédé du « feuilleton-roman », rebaptisé « roman-feuilleton » par la suite, se généralise dans la décennie suivante et devient quasiment incontournable pour les romanciers : entre 1836 et 1845, la plupart des journaux qui appliquent la formule initiée par *La Presse* voient leur tirage doubler, notamment grâce au succès du roman-feuilleton, qui contribue pour une large part à l'élargissement du lectorat. Le point important n'est pas encore la massification du public, qui se développe ultérieurement, mais la capacité du média à prendre en charge un « imaginaire » collectif : à ce titre, le récit de fiction remplit un rôle fondamental. Se développent dès lors des modes de publication qui permettent une diffusion massive, ce qui engendre de nouvelles techniques narratives, de nouvelles façons de raconter des histoires. Cette influence du mode de diffusion sur le récit constitue selon Ugo Dionne une évolution majeure par rapport aux récits périodiques du siècle précédent :

Des ouvrages aussi divers que *L'Astrée*, *Clélie* ou *La Vie de Marianne* sont tous parus à la pièce, chaque livraison appelant certes la suivante, mais constituant une unité de lecture et d'interprétation, et reçue comme telle par le public contemporain. Les choses se compliquent au XIX^e siècle avec le roman-feuilleton, parfois composé en cours de parution [...]. (Dionne 2008 : 245)

Le roman-feuilleton devient ainsi un genre en tant que tel à partir du moment où le récit est conçu en fonction de la publication quotidienne et non plus découpé *a posteriori*, où il est, en d'autres termes, « écrit pour et par la découpe, asservi stylistiquement et narrativement non seulement au rythme et au format du feuilleton, mais aussi au rythme économique du journal » (Durand 1999 : 31), ce qui permet le développement d'une conscience des possibilités narratives et des mécanismes diégétiques liés à la diffusion discontinue. Girardin et ses successeurs mesurent en effet rapidement le profit qu'il est possible de tirer de la soif de récit et mettent en place un système de diffusion qui consiste

²⁶ Dans les années 1840, le journal ne s'achète pas au numéro : seuls les abonnés peuvent y avoir accès. Le but est d'inciter le lecteur non pas à acheter la livraison suivante, mais à s'abonner.

à frustrer temporairement les lecteurs, à leur faire attendre la suite de l'histoire pour les pousser à s'abonner. Progressivement, d'autres modèles de publication se rajoutent, qui complètent et rentrent en concurrence avec celui du premier roman-feuilleton. À partir des années 1850-1860, on voit fleurir de nombreux magazines hebdomadaires, les « journaux-romans », paraissant le dimanche, inspirés des *Penny Sundays* anglais, à l'instar du magazine de Charles Dickens, *Household Worlds*. Vendus à prix faible (1 ou 2 sous) ou disponibles sur abonnement, ils proposent généralement trois romans en parallèle. Ce modèle décline progressivement avec la mise en place du quotidien à un sou, dont l'exemple le plus fameux est *Le Petit Journal*, créé en 1863, qui dépassera le million d'exemplaires vendus à la fin du siècle. Au tournant du siècle, on atteint des tirages de 10 millions d'exemplaires sur tous les titres de journaux, régionaux et nationaux. En conséquence, les commandes pour les feuilletonistes se multiplient. Dans les années 1900-1910, la plupart des quotidiens publient en effet des feuilletons : *L'Humanité*, *Le Petit Parisien*, *Le Matin*, etc.

L'hypothèse d'une continuité historique entre le roman-feuilleton et la série télévisée, en passant par d'autres supports médiatiques tels que la radio ou la bande dessinée, est dans l'ensemble largement admise. L'affirmation de Lise Queffélec ne fait guère débat :

Si le roman-feuilleton conserve une certaine importance jusque dans les années 40, on entre, dès le début du siècle, et surtout après la première guerre mondiale, dans l'histoire de la culture de masse, dont le roman-feuilleton n'est que la préhistoire. Certes, il n'y a pas rupture, mais continuité entre les deux : la BD, le cinéma (qui naît en étroite liaison avec le roman-feuilleton, avant de s'en séparer), la radio puis la télévision donnent, dès le départ et encore de nos jours, en les adaptant avec les moyens qui leur sont propres, une nouvelle jeunesse à bien des romans-feuilletons du XIX^e siècle. Ces nouveaux médias adoptent d'ailleurs immédiatement la technique du feuilleton à épisodes ou de la série (Queffélec 1989 : 121)

S'ouvre ainsi une ère médiatique pour le récit sériel qui commence avec l'inclusion de la fiction dans la presse quotidienne et qui s'étend ensuite à tous les médias dont le rythme de livraison ou le flux de diffusion est adapté à un récit discontinu. Ce type de logique narrative se retrouve en effet par la suite au-delà de la diversité des supports. Il répond, selon Besson, à l'objectif de développer des contenus duplicables d'un média à l'autre :

en plus de s'échanger des récits et des mondes, et peut-être *pour* pouvoir les échanger, les différents médias doivent partager, au-delà de toute restriction technique, des *structures* fictionnelles communes : des formes où intégrer et développer des narrations qui, quel que soit leur média

d'origine, seront dès lors potentiellement et pour ainsi dire « spontanément » multi-médiatiques. (Besson 2002 : 1)

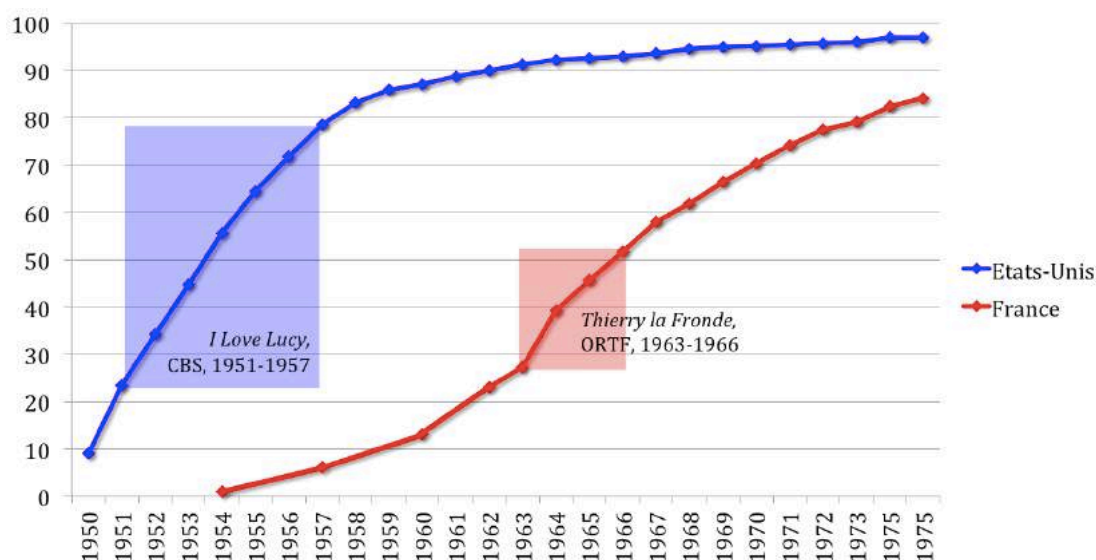
Besson souligne ainsi que les cycles romanesques de science-fiction ou de *fantasy* récents tendent à se rapprocher de leurs pendants télévisuels, ce qui révèle selon elle la nature transmédiatique du récit :

Cette évolution de la série romanesque nous apparaît comme la conséquence d'une influence transmédiatique, celle de la série télévisée. Il s'agit d'un des exemples les plus nets de ces réseaux d'influences réciproques qui peuvent se développer dans des médias hétérogènes à la faveur d'une communauté des structures profondes. En effet, les formes à épisodes télévisées se laissent analyser selon la même grille de lecture que les ensembles romanesques, étant bien entendu que nous retenons ici, dans l'irréductible hétérogénéité des différents médias populaires, le point commun de la narration, du récit qui, en organisant les récurrences graphiques ou visuelles, est bien ce qui leur permet de relier leurs occurrences en ensembles cohérents. (Besson 2002 : 4)

De fait, suite au développement de nouvelles technologies médiatiques, d'autres supports, qui adoptent rapidement la narration sérielle, s'ajoutent au journal. Par exemple, la sérialité apparaît comme inséparable de l'histoire de la bande dessinée ou, plus exactement, de son incorporation dans les médias « de masse » : des *comic strips* paraissent dans la presse quotidienne aux États-Unis à partir de la fin du XIX^e siècle et les *comic books*, qui adoptent souvent une mise en intrigue feuilletonnante, se multiplient à partir des années 1930 et prennent le relai des *pulps*, dont ils adoptent le format. Dans le domaine franco-belge, les bandes dessinées sont publiées en planches dans la presse illustrée, plus particulièrement à partir des années 1930²⁷. Dans la première moitié du XX^e siècle, de nombreux films à épisodes, désignés par l'anglicisme *serials*, étaient diffusés hebdomadairement au cinéma. Le feuilleton radiophonique connaît quant à lui son pic de popularité entre les années 1930 et les années 1960, avant de décliner lorsque la télévision se généralise dans les foyers. Les premières séries télévisées apparaissent quant à elles aux États-Unis et en France lorsque le taux d'équipement des ménages en téléviseurs dépasse les 20 % :

²⁷ C'est l'exportation de *comics* américains par Paul Winckler, qui fonde *Le Journal de Mickey* en 1934, qui popularise ce mode de publication en France. Le format de l'album se répand plus tardivement. Voir Raphaël Osterlé et Françoise Revaz (2016 : 19).

Taux d'équipement des ménages en télévision aux États-Unis et en France²⁸



2. Mise en feuilleton, mise en série

Dans ce contexte d'émergence de notre culture médiatique contemporaine, la « mise en feuilleton » et la « mise en série » peuvent apparaître comme deux stratégies narratives complémentaires de fidélisation, qui génèrent des modes d'attente différents : elles apparaissent comme deux « modalités fondamentales » de la « pulsion de récit » (Saint-Gelais 2011 : 27), qui ne sont certes pas inédites mais qui se trouvent systématisées dans l'ère médiatique du fait de leur efficacité commerciale et de leur malléabilité. Saint-Gelais note d'ailleurs que des modèles théoriques qui correspondent à des médias différents (en l'occurrence celui de Besson²⁹, consacré essentiellement à la littérature, et celui de Stéphane Benassi³⁰, qui concerne la télévision) se rejoignent autour de ces deux formes de base de la narrativité sérielle :

La convergence de ces deux modèles élaborés indépendamment pour penser les domaines télévisuel et textuel suggère que ce sont là deux modalités fondamentales (qui peuvent certes se combiner), dont il est d'ailleurs aisé de montrer l'étroite parenté avec les principes syntagmatique (développer une séquence narrative) et paradigmatique (reproduire un schéma narratif déjà en place). (Saint-Gelais 2011 : 27)

²⁸ Graphique établi à partir des chiffres de *Television History* [en ligne] pour les États-Unis (URL : <http://www.tvhistory.tv>) et de *l'Annuaire rétrospectif de la France, 1948-1988* pour la France (URL : <http://gallica.bnf.fr>).

²⁹ Besson (2002).

³⁰ Benassi (2000).

Le terme « série » est aujourd'hui utilisé, dans le contexte de la domination télévisuelle, pour désigner indifféremment les formes feuilletonnantes et les formes sérialisantes. Cette typologie a été proposée, entre autres, par Noël Nel (1990) et Stéphane Benassi (2000) à propos de la télévision, mais le vocabulaire retenu marque l'origine littéraire du phénomène (puisque le « feuilleton » désigne à l'origine la rubrique du journal dans laquelle publiaient les romanciers). Si le mot « feuilleton » est tombé dans une relative désuétude dans l'usage courant, il est cependant souvent employé dans le champ académique pour le distinguer de la série. Les deux catégories obéissent à une logique de prolongement indéfini : au sens strict, la série se définit comme une suite d'épisodes narrativement indépendants, et s'oppose au feuilleton, où il faut suivre l'intégralité des épisodes dans l'ordre chronologique pour comprendre l'intrigue. Dans le cas du feuilleton, il s'agit d'une histoire unifiée qui suit le destin d'un personnage ou d'un groupe de personnages, mise en suspens à la fin de chaque épisode, et qu'il s'agit d'étirer jusqu'à la fin de la publication. Le feuilleton se distingue par son potentiel interminable, ou du moins indéfini, tandis qu'un récit unitaire est d'emblée borné par sa dernière page dans le cas d'un roman ou d'une nouvelle, ou par son générique final dans le cas d'un film, ce qui se traduit narrativement par la construction d'une téléologie très forte. Les épisodes d'une série peuvent quant à eux être abordés sans contrainte d'ordre, et l'unité globale du récit est assurée par le retour d'éléments stables (personnages et schémas narratifs). Du point de vue de la séquence narrative, c'est la fin de l'unité qui détermine le tropisme sérialisant ou feuilletonnant du récit.

On parlera de « mise en série » lorsque la fin de l'épisode coïncide avec le dénouement de la séquence, et donc le soulagement de la tension narrative, ou, pour le dire en d'autres termes, lorsque le principe de clôture l'emporte sur le principe d'ouverture. Ce n'est alors pas tant l'incomplétude de l'intrigue qui poussera le public à attendre la livraison suivante que son attachement aux personnages et au monde narratif³¹, ainsi que la promesse de nouvelles aventures. Au sein des séries, les structures narratives peuvent être marquées par la redondance (dans le cas de *Columbo*³² ou de *James Bond* par exemple).

À l'inverse, on parlera de « mise en feuilleton » lorsque l'épisode s'interrompt avant le dénouement de la séquence et que le principe d'ouverture l'emporte sur le

³¹ Sur la notion de monde narratif, voir chapitre 3.

³² NBC 1973-2003.

principe de fermeture. Cette priorité du nœud par rapport au dénouement, toujours repoussé, a été constatée par de nombreux chercheurs : Sara Gwenllian Jones, par exemple, affirme qu'« étant donné que les feuilletons doivent maintenir l'intérêt des lecteurs au-delà des hiatus, ils privilégient l'énigme par rapport à la résolution jusqu'à la livraison finale³³ » (2004 : 527*). Ainsi, le feuilleton raconte *une* histoire qui se diffracte en multiples sous-séquences qui rompent la linéarité du récit, tandis que la série raconte *des* histoires qui reprennent des éléments communs (personnage, trame narrative...) et se concentre sur une séquence par livraison.

Les œuvres qui se conforment exactement à ces définitions sont cependant rares : la série et le feuilleton constituent deux pôles théoriques au sein desquels on peut distinguer différents degrés d'autonomie des épisodes³⁴. Les récits qui ont recourt à une combinaison des deux stratégies sont monnaie courante ; il serait donc artificiel de séparer trop nettement les deux pôles, particulièrement compte tenu du contexte télévisuel actuel :

On n'a pas assez remarqué que le succès grandissant des séries télévisées tient largement au fait qu'elles ne sont plus, justement, des séries, c'est-à-dire des récits fermés sur eux-mêmes, avec un début et un dénouement, mais des narrations qui comportent une part de feuilleton, au sens où chaque épisode laisse en suspens des questions qui se résoudront par la suite et fait écho à d'autres qui l'ont précédé. (Goetschel, Jost, Tsikounas 2015 : 9)

Ainsi, le récit sériel en régime médiatique se caractérise par deux modalités possibles de discontinuité et de prolongement : la mise en série et la mise en feuilleton, qui peuvent s'hybrider et qui sont fondées sur le retour d'éléments communs d'une livraison à l'autre (intrigue, personnages et/ou univers fictionnel). Esquenazi envisage ainsi une série télévisée comme un réseau de récits, ce qui rend la tâche conclusive particulièrement ardue :

D'ailleurs une série télévisée n'est pas UN récit, mais plutôt un enchâssement souvent incroyablement complexe de récits. Parvenir à donner une résolution à ce réseau narratif est évidemment extrêmement difficile. (Esquenazi 2015 : 95)

Il considère que la « formule » initiale, qui précède, dans la production, le développement du récit à proprement parler, a précisément pour enjeu d'autoriser un renouvellement permanent de l'intrigue, ou plutôt des intrigues :

³³ « *Because serials must maintain the interest of readers across hiatuses, they prioritise enigma over resolution until the concluding instalment.* »

³⁴ Certains épisodes de feuilletons peuvent ainsi se terminer sur un dénouement relatif, sans que cela nuise à la continuité globale de l'histoire.

Le projet d'une série est [...] loin de se réduire à une intrigue : il tient dans la possibilité de raconter de nombreuses intrigues, et même une quantité innombrable d'intrigues à partir d'un modèle unique (Esquenazi 2015 : 97).

Cependant, comme le remarque Esquenazi lui-même, ces récits sont reliés entre eux pour former une unité : plutôt que de réseau ou d'enchâssement de *récits*, on parlera de réseau ou d'enchâssement *séquentiel*. Une série est donc UN récit, mais un récit multiséquentiel³⁵. Ainsi, selon Baroni, dans les séries télévisées « évolutives »,

le triple niveau d'enchâssement de l'épisode, de la saison et de la série complète, correspondant à un emboîtement d'arcs narratifs qui permettent à chaque épisode et à chaque saison de former un récit plus ou moins complet, tout en maintenant l'intérêt du public concernant l'intrigue médiane (celle de la saison) et principale (celle de la série). (Baroni 2017 : 114)

Signalons cependant que les « effets de sérialité » ne se limitent pas, selon Letourneux, à des stratégies de mise en intrigue, mais incluent, en amont, l'ensemble du système de communication au sein duquel les récits sériels s'inscrivent, qui implique un jugement esthétique global :

l'œuvre ne se pense non pas dans son unicité, mais dans sa relation à un ensemble plus vaste : série de livres, collections, genres, personnages et univers de fiction récurrents... Dans ce cas, le jugement esthétique évalue le texte à l'aune de cette masse de productions qui le portent. De même, l'auteur sériel s'engage dans un processus d'écriture qui le conduit à penser son œuvre dans un ensemble plus vaste (qu'il s'agisse d'un genre, d'une série à héros récurrents, d'une collection ou d'un support contraignant). (Letourneux 2017 : 10)

Le périmètre de mon analyse est plus étroit que celui de Letourneux. Sa définition de la sérialité inclut les niveaux narratif et diégétique des récits (« personnages et univers de fiction »), mais également, à une échelle supérieure, les stratégies éditoriales qui inscrivent ces récits dans des ensembles qui les dépassent (« série de livres, collections, genres »)³⁶. Ce dernier aspect m'intéresse ponctuellement dans la mesure où il oriente la réception en engendrant des attentes spécifiques³⁷, mais je me fonde sur des récits qui s'inscrivent au minimum dans une forme de « transfictionnalité » au sens de Saint-Gelais

³⁵ Comme c'est le cas par ailleurs de nombreux récits unitaires : les romans se fondent rarement sur une séquence narrative unique.

³⁶ L'« anthologie » (terme issu du *marketing* anglo-saxon, qui désigne les séries télévisées ou radiophoniques dans lesquelles les personnages ne sont pas récurrents d'un épisode ou d'une saison à l'autre) se situe à un niveau intermédiaire, puisque les épisodes sont rattachés entre eux par un titre commun (qui n'est donc pas le titre d'une collection), tout en étant complètement autonomes narrativement.

³⁷ Voir chapitre 4.

(2011), c'est-à-dire de continuité (narrative et/ou diégétique) au-delà de la simple inscription dans un genre ou dans une collection.

Cette première définition provisoire du récit sériel étant posée, j'envisagerai maintenant la manière dont la création des récits sériels en régime médiatique est liée à des contraintes de production avant de me pencher sur le pôle de la réception, qui revêt une importance d'autant plus capitale que la continuation du récit est immédiatement dépendante du succès auprès du public. Ces éléments de contexte me permettront ensuite de définir une méthodologie adaptée pour l'analyse de mon objet.

CHAPITRE 1. DU CÔTÉ DE LA PRODUCTION : LE RÉCIT SOUS CONTRAINTES

Ainsi que je l'ai déjà suggéré, le récit sériel est déterminé par les contraintes de production et notamment par la pression à la rentabilité, par le système de diffusion et par les caractéristiques du média (ou des médias) auquel il est destiné. Dans ce premier chapitre, je mettrai en évidence, de manière plus détaillée, la nature de ces contraintes et la manière dont elles déterminent la forme des récits sériels. Le point fondamental est que l'intentionnalité auctoriale, qui sert souvent de point de départ à l'analyse des récits unitaires, est très largement insuffisante pour expliquer la composition des récits sériels. Les processus de création sont en effet sensiblement différents de ceux du récit unitaire. En effet, dans les systèmes de production médiaculturels, ils se conçoivent comme une négociation constante entre les auteurs et les diffuseurs (journal, éditeur, chaîne de télévision...), en fonction de la projection d'un public, ou plus exactement des attentes supposées de celui-ci. Et dans la mesure où les chiffres d'audience et les retours des publics conditionnent la suite du récit, ils sont également corrélés avec l'expérience de réception, qui sera étudiée dans les deuxième et troisième chapitres. Pour des raisons de clarté, je sépare donc en deux chapitres des problématiques qui sont liées : les étapes production – circulation – réception fonctionnent en circuit. Les trois premières sous-parties de ce chapitre consisteront essentiellement en des rappels historiques, tandis que la quatrième sous-partie s'intéressera au fonctionnement proprement médiatique des récits sériels. Elles ont pour enjeu d'asseoir les fondements des chapitres suivants en situant les récits sériels au sein de l'écologie médiatique dont ils sont solidaires.

I — CONTRAINTES ÉCONOMIQUES

Le récit sériel apparaît, dans la perception qu'en a la critique, comme la forme narrative privilégiée par la « culture industrielle ». La notion de « sérialité », évoquée par Thérenty comme l'une des principales caractéristiques de l'ère médiatique (2009 : 22), ne renvoie pas, dans ce contexte, à une organisation narrative des récits fondée sur une diffusion discontinue, mais bien à un modèle de reproduction et de diffusion appuyé sur une économie capitaliste, qui encourage secondairement la sérialisation des contenus narratifs.

1. L'impératif de fidélisation

La narration sérielle subit des changements majeurs avec la généralisation du roman-feuilleton : les auteurs doivent se conformer au rythme de parution du journal et l'impératif de fidélisation les contraint à s'adapter au goût du public. À ce titre, les modèles narratifs mis en place s'inscrivent dans une logique de rentabilité maximale qui permet de limiter les dépenses en amont et d'augmenter les profits en aval, ce qui modifie en profondeur le processus de création. Cette hétéronomie³⁸ de la production a plusieurs conséquences sur la structure des récits : le développement de stratégies narratives qui assurent le retour des récepteurs pour la livraison suivante et l'étirement des récits.

Le roman-feuilleton remplit une fonction publicitaire évidente, qui a notamment été relevée par Baroni :

Le cas du roman-feuilleton est un peu particulier, car la fonction publicitaire de la tension narrative est remplie par le découpage du récit, qui exerce une forme de chantage sur le consommateur, et le pousse à acheter le quotidien du lendemain pour connaître la suite de l'histoire – et, réciproquement, le journal devient un support publicitaire pour le roman qui paraîtra ultérieurement dans sa version intégrale. (Baroni 2004 : 6)

Afin de maintenir les lecteurs en haleine au-delà de l'hiatus temporel entre les livraisons, les feuilletonistes développent progressivement des techniques de coupes qui consistent à ajourner le dénouement d'une séquence³⁹. De plus, lorsque les feuilletons sont payés à la

³⁸ Dans *Les règles de l'art* (1998 [1992]), Bourdieu qualifie d'« hétéronomes » les œuvres dont la valeur n'est pas déterminée par des critères esthétiques, mais par des critères économiques ou par le succès auprès du grand public. Le concept de « champ littéraire », qui situe les œuvres dans leur contexte de production et de réception, permet d'abolir les frontières entre structures internes et structures externes, entre microstructures et macrostructures, et de dépasser, dans une perspective pragmatique, les limites d'une analyse qui s'en tient à l'autonomie supposée du texte.

³⁹ Sur ce qu'on désigne de nos jours comme un *cliffhanger*, voir chapitre 5.

ligne, les auteurs tendent à étirer le récit (Thiesse 2000 [1984] : 247), voire à proposer des pages entières de dialogue pour rentabiliser le temps de l'écriture. Les récits produits peuvent être prolongés tant que le succès est au rendez-vous, ou s'interrompre en cas d'échec. Comme il est souvent impossible pour les auteurs de planifier à l'avance la fin du récit, on peut ainsi parler d'un modèle de narration émergente⁴⁰. Pour ne citer qu'un exemple, Ernest Legouvé raconte dans ses mémoires qu'Eugène Sue, à qui il réclamait la suite des *Mystères de Paris*, répond ainsi à sa demande : « quant à la suite, je serais très embarrassé de vous l'envoyer. Je ne la connais pas. J'ai écrit ça d'instinct, sans savoir où j'allais » (1886 : 370). Cette tendance à l'étirement et à l'improvisation du récit se traduit narrativement par la multiplication des personnages et des séquences narratives, qui offre aux auteurs une matière fictionnelle extensible et renouvelable⁴¹. Mais la fidélisation s'organise également à un niveau prénarratif, celui de l'architexte ou du genre. Letourneux explique ainsi le lien entre le développement du journal et celui du récit sériel par l'instauration d'une « rationalité communicationnelle » :

Le fait que le journal, l'un des premiers biens de consommation modernes, ait été aussi le premier à expérimenter avec le roman-feuilleton des méthodes modernes de sérialisation de la fiction n'est pas

⁴⁰ J'emploie l'expression « narration émergente » dans un sens différent de celui que donnent les ludologues au concept de « récit émergent ». Celia Pearce propose ainsi une approche « ludocentrique* » (« *play-centric* ») du jeu vidéo, le récit servant selon elle essentiellement de support au jeu : « la fonction du récit dans les jeux est d'engendrer un *gameplay* captivant et intéressant » (2004 : 144*). (« *the function of narrative in games is to engender compelling, interesting gameplay.* ») Le « récit émergent » (« *emergent narrative* ») désigne alors l'expérience vécue par le joueur au fur et à mesure qu'il évolue dans le jeu. De même, suivant Henry Jenkins, « [l]es récits émergents ne sont pas préstructurés ou préprogrammés, ils prennent forme à travers le *gameplay* » (2004 : 128*). (« *Emergent narratives are not pre-structured or preprogrammed, taking shape through the game play [...].* ») L'histoire est alors construite par les actions du joueur, comme dans l'exemple canonique des *Sims*. Le « récit émergent » concerne donc principalement, d'après Jesper Juul, « un type de monde fictionnel dans lequel les événements comprennent une grande part d'interaction humaine » (2005 : 159*). (« *a type of fictional world where the events contain much human interaction.* ») Selim Krichane distingue quant à lui entre « récit figé », soit « l'ensemble des informations relatives à l'intrigue, à la caractérisation des personnages ou aux déroulements d'événements qui ne dépendent pas de l'activité du joueur et qui apparaissent en des endroits fixes et programmés des jeux » (2014 : §6), et « récit émergent », soit « l'actualisation dynamique d'un contenu narratif, qui renvoie aux enchaînements d'événements et d'actions dépendant de l'activité du joueur, de sa mobilisation des mécanismes de jeu, de son accomplissement des conditions de victoire, ou au contraire de sa mise en échec ludique » (2014 : §8). L'expression renvoie ici à l'idée que le récit est construit au fur et à mesure de sa diffusion. Cette émergence peut éventuellement prendre appui sur les interactions entre le pôle de la production et le pôle de la réception, mais non sur l'*interactivité* comme dans les jeux vidéo. Sur la notion d'interactivité, voir chapitre 2, p. 109, n. 164.

⁴¹ Suivant un modèle mis en place au siècle avant l'avènement de l'ère médiatique – mais qui est ici systématisé et articulé aux contraintes du journal. Comme le rappelle Escola : « Bien des romanciers de l'âge baroque au siècle des Lumières, comme après eux les "feuilletonistes" et plus près de nous les scénaristes des séries télévisées, écrivent en effet dans l'ignorance de la fin d'une fiction qu'ils livrent au public par livraisons successives (tomaisons, livraisons ou épisodes) et qu'ils poursuivent sans canevas bien établi. Des fictions que l'on dira *périodiques*, parce qu'elles sont d'abord conçues pour voir le jour par "parties séparées", et qu'elles commencent donc à paraître sans que l'auteur, et moins encore l'éditeur, dispose d'un manuscrit achevé ni d'une idée bien nette des "parties" suivantes et du dénouement de l'intrigue » (2009 : n. p.).

anodin. En réalité, le format du journal, sa présentation matérielle, la concurrence des titres sur le marché, la publication de périodiques spécialisés produisant des sous-séries architextuelles ou, dans les pages, l'invention rapide de genres journalistiques, imposaient une rationalité communicationnelle qui prenait à chaque fois la forme d'une sérialisation des discours. De fait, le roman-feuilleton n'était pas seulement sérialisé par le découpage de fictions épousant la périodicité des numéros. En devenant une rubrique qui se voyait assigner une fonction spécifique, il s'imposait comme un genre journalistique avec ses stéréotypes et ses scénarios intertextuels. Cela revenait indirectement à favoriser l'apparition de nouveaux genres fictionnels, comme le roman historique, le récit de mystères urbains ou le roman d'aventures et de voyages, par la dynamique de répétition et de variation que portait en elle la concurrence exacerbée que se livraient les journaux au XIX^e siècle. (Letourneux 2016 : §18)

La case du feuilleton, située dans le « rez-de-chaussée », espace rédactionnel visuellement isolé du reste de la page et immédiatement identifiable par le lecteur, instaure un lieu de rendez-vous fictionnel régulier, qui mêle les codes génériques du roman à ceux du journalisme.

Au début du XX^e siècle, les premiers *serials* à succès aux États-Unis prennent appui sur le succès de la littérature populaire pour attirer et fidéliser des spectateurs. *What Happened to Mary* (Miller, Brabin 1912) ou *The Adventures of Kathlyn* (Grandon 1913), s'accompagnent d'un roman-feuilleton qui suit la progression des films au moment de leur projection (Lacassin 1972 : 118-119). Shelley Stamp (2001 : 102-104) souligne que le lectorat des *dime novels*⁴² était à cette époque constitué en bonne partie de femmes issues des classes laborieuses, il s'agissait pour les studios de cinéma de récupérer cette audience préconstituée. Ainsi, selon Ben Singer, les feuilletons dérivés américains étaient publiés dans les pages « pour les femmes » (« *women's pages* ») des éditions dominicales (« *tie-ins in the Sunday Editions* ») (2001 : 223). Le feuilleton qui accompagne les épisodes de *What Happened to Mary* paraît ainsi dans *Ladies' World*. Réciproquement, les films offrent des lecteurs supplémentaires aux journaux dans lesquels paraissent les novellisations : *The Tribune* gagne 50'000 lecteurs au moment de la diffusion de *The Adventures of Kathlyn*. Marina Dahlquist insiste sur le rôle de la communication publicitaire :

Le succès initial de *The Perils of Pauline* aux États-Unis en 1914 a été nourri par la publicité considérable issue de la collaboration entre Pathé et le magnat de la presse William R. Hearst. Réalisant le potentiel du cinéma, Hearst avait lancé des films d'actualité avec [le réalisateur et

⁴² Collections de fictions sérielles bon marché populaires aux États-Unis et en Grande-Bretagne à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e.

pionnier du cinéma William] Selig en 1914 et, la même année, avait conclu un partenariat avec Pathé⁴³ pour publier des novellisations de ses films dans les journaux du dimanche. Cette collaboration a été annoncée par une publicité de deux pages dans *The Moving Pictures World* en février 1914, intitulée “Pathé Pictures et les journaux Hearst”, ainsi que dans les journaux⁴⁴. (2013 : 5*)

En ce qui concerne la bande dessinée, Revaz et Boillat notent un tournant dans la production des bandes dessinées dans l’après-guerre :

Désormais, la bande dessinée franco-belge entre dans l’ère de la production de masse, soit dans un contexte qui exige une promotion efficace et des stratégies de fidélisation du lectorat. Les pages de couverture colorées et graphiquement attrayantes de ces journaux constituent à cet égard un moyen d’appâter les futurs abonnés. » (2016 : §1).

Les scénaristes sont confrontés aux mêmes embarras que les romanciers lorsqu’il s’agit de tirer un personnage d’un mauvais pas d’une semaine sur l’autre, ce qui apparaît parfois de manière allusive dans le texte de certains cartouches :

Il n’est pas rare dans ce type de bandes dessinées que l’exhibition des sinuosités du récit se fasse l’expression des conditions de travail des créateurs. Ainsi, un commentaire indiquant en fin de planche « Spirou sauvera-t-il sa situation ? Il n’a que 6 jours pour le faire⁴⁵ ! » fait avant tout référence, en raison de la mention d’une durée qui ne fait aucun sens dans la diégèse, à l’inconfort du scénariste confronté à la nécessité de trouver une issue pour la semaine suivante. (Boillat, Revaz 2016 : §10)

Ces contraintes s’observent également dans les séries télévisées : leur production est soumise à un impératif économique, puisque des parts d’audience insuffisantes peuvent décider de l’arrêt brutal d’une série. L’autonomie des scénaristes est limitée dans le sens où ils doivent veiller à satisfaire les attentes d’un public qui doit être le plus large possible. Buxton propose ainsi de « réaffirmer le statut marchand de la série » (2010 : 10) et rappelle la conséquence de l’intégration des objets culturels au capitalisme en s’appuyant sur la terminologie marxiste⁴⁶ : « La soumission de la marchandise culturelle à

⁴³ Selon Laurent Le Forestier, l’entreprise de Charles Pathé est à l’origine de l’industrialisation du cinéma à partir de 1905 : « dès avant sa conception, le produit-film Pathé est formaté, calibré, comme un produit industriel » (2006 : 177).

⁴⁴ « The Perils of Pauline’s initial success in the United States in 1914 was fueled by the immense publicity resulting from the collaboration between Pathé And the newspaper tycoon William R. Hearst. Realizing the potential of moving pictures, Hearst had started up a newsreel with Selig in 1914 and at the same time entered into a partnership with Pathé to publish novelizations of its films in the Sunday papers. This cooperation was advertised in a two-page spread in the Moving Picture World in February 1914 under the headline, “Pathé Pictures and the Hearst Newspapers,” as well as in the newspapers. »

⁴⁵ *Le Journal de Spirou*, n° 30, 10 novembre 1938.

⁴⁶ Voir Marx (1971 [1867] : 191 sq).

la logique du capital comprend aussi la production de l'audience (même si cela se solde souvent par un échec) en même temps que le produit » (2010 : 31). Selon lui, la fidélisation du public serait donc la condition fondamentale de l'existence du récit sériel. Il ajoute que « la sérialité constitue une des formes de marquage essentielles à la production culturelle à des fins marchandes » à la télévision (2010 : 31), suivant un mouvement qui s'est accéléré à la fin des années 1950. Elle permet notamment le réemploi des studios et de leurs infrastructures⁴⁷, des acteurs, de schémas narratifs et de personnages préétablis, tout en assurant une audience régulière. Les considérations économiques l'emportent souvent sur la cohésion du récit : Esquenazi considère que « les séries [télévisées] sont globalement des histoires sans fin(s). Certes, elles s'arrêtent ; [*sic*] mais ce n'est pas en général parce que leur récit s'achève mais pour des raisons matérielles qui ont très peu à voir avec la sémantique narrative » (2015 : 96). Dans le même sens, Sarah Sepulchre signale l'incertitude à laquelle les séries télévisées sont confrontées en fin de saison : « Comme les décisions d'annulation sont prises en fin de saison, vers le mois de mai, le tournage d'une saison s'arrête sans que l'on connaisse son avenir, d'où certaines fins abruptes de séries » (2011 : 57-58). La pratique de l'*expansionnisme*, qui consiste à rajouter de nouveaux épisodes au fur et à mesure sans que le dénouement de l'ensemble soit déterminé au moment de la diffusion (par opposition à celle la *segmentation*, qui consiste à découper *a posteriori* un récit complet) est la plus courante en régime médiatique dans la mesure où elle offre davantage de souplesse et de possibilité de s'adapter à la demande en temps réel⁴⁸.

2. Une rationalisation de la production

Les diffuseurs imposent souvent aux créateurs des délais de livraisons extrêmement rapprochés, ce qui implique la mise en place de systèmes de rationalisation, notamment la multiauctorialité ou la collectivisation du processus d'écriture. L'association d'écrivains

⁴⁷ *I Love Lucy* (CBS 1951-1957) est par exemple le premier programme télévisé tourné à Hollywood dans les conditions du cinéma, et non en direct à New York.

⁴⁸ La segmentation du récit n'est pas pour autant un phénomène en voie de disparition : les « mini-séries », format souvent exploité par la télévision coréenne ou anglaise, sont des récits bornés par un dénouement établi avant le début de la diffusion. Ainsi, les adaptations de classiques de la littérature, prisées par la BBC, reprennent généralement les grandes articulations d'un roman (*Bleak House*, *Pride and Prejudice*, *Jane Eyre*...). Mais là encore, il faut se garder de tout systématisme : la mini-série *The Night Manager*, tirée en 2016 du roman éponyme de John Le Carré (BBC, AMC) a rencontré un tel succès qu'est envisagée la possibilité d'une suite, confirmée en mars 2017, qui est révélatrice du fait que les adaptations ne se conforment pas nécessairement aux bornes du récit initial et sont également susceptibles d'être prolongées. Il en est de même pour *Big Little Lies* (HBO 2017-), qui, après avoir été annoncée comme une mini-série au moment de la diffusion de la première saison, a été renouvelée pour une deuxième saison.

en constitue une première étape historique : le duo Dumas et Maquet, qui a marqué la première période du roman-feuilleton, fait figure de précurseur, son exemple a ensuite été suivi à de nombreuses reprises (Erckmann-Chatrion, Souvestre et Allain...). À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, des feuilletonistes à succès, comme Xavier de Montépin, mettent en place de véritables ateliers romanesques qui leur permettent de déléguer une grande partie du travail d'écriture tout en se réservant l'essentiel des droits :

Les débutants servent en effet souvent de « nègres » à des romanciers populaires déjà connus et ceux-ci, profitant de l'abondance d'une main d'œuvre misérable, imposent des contrats léonins. Et ce sont bien sûr les romanciers les plus habiles qui savent gérer un atelier hautement rentable. (Thiesse 2000 [1984] : 245)

Le rythme de publication intensif pousse alors les auteurs à imaginer des solutions inventives pour tenir la cadence, à l'instar de Souvestre et Allain, qui utilisent des secrétaires pour retranscrire leurs textes enregistrés sur dictaphone⁴⁹. Le travail en équipe devient un mode de fonctionnement courant au XX^e siècle dans de nombreux médias : la « Méthode Marvel », mise en place par Stan Lee dans les années 1960, consiste à déléguer une grande partie de l'exécution des planches à divers scénaristes et dessinateurs afin de maintenir un rythme de production dense. De façon plus marquée encore, la production des séries télévisées mobilise des équipes composées de nombreux scénaristes et réalisateurs, qui travaillent sous la direction d'un *showrunner* garantissant la cohérence d'ensemble du récit.

Ce fonctionnement peut produire des effets inverses quant à la projection de la figure de l'auteur. Il peut engendrer une certaine anonymisation des créateurs, noyés au sein des différentes étapes du processus de production, et diluer l'auctorialité en encourageant le recyclage de schémas narratifs ou de personnages préexistants. Ainsi, aucun des lecteurs des romans-feuilletons les plus lus au début du XX^e siècle interrogés par Thiesse dans le cadre de son enquête sur les usages de la lecture populaire à la Belle-Époque n'a été en mesure de citer les auteurs des *Deux Orphelines* (Alphonse d'Ennery)

⁴⁹ Kalifa détaille ainsi le processus mis en place par Souvestre et Allain : « Entre 1911 et 1913, Souvestre et Allain publient trois volumes de 450 pages par mois, sans compter les articles. Pour la série des *Fantômas* (trente-deux volumes en trente-deux mois), ils adoptent un rythme particulièrement efficace : une journée pour établir le scénario et se répartir les chapitres (à l'un les pairs, à l'autre les impairs), deux à trois jours pour enregistrer le texte au dictaphone. Ils remettent ensuite les rouleaux aux secrétaires, qui transcrivent et transmettent à l'éditeur. Faute de temps, on ne se relit pas. Polygraphes, la plupart des feuilletonistes doivent pouvoir verser dans tous les genres : policier, historique, sentimental, exotique. On recourt parfois à des moyens moins honnêtes pour répondre aux rythmes infernaux de l'écriture industrielle : recycler des textes anciens sous un autre titre, recopier, plagier » (2001 : V, §38).

ou de *La Porteuse de Pain* (Xavier de Montépin) (Thiesse 2000 [1984] : 35). Cette anonymisation se fait souvent au bénéfice des personnages, comme le relève Saint-Gelais : « Les grandes figures de l’imaginaire sont souvent sans auteur : qui pourrait nommer le créateur de Superman, de Godzilla ? Qui en connaît la version originale ? » (2011 : 376). Mais elle peut également se faire au profit de la collection (Harlequin par exemple), de l’éditeur, de la chaîne de télévision, voire du conglomérat, comme dans le cas très frappant des productions Walt Disney, que Letourneux considère ainsi comme un « auteur-marque » (2017 : 408)⁵⁰. À ce titre, l’affirmation de Saint-Gelais devrait être nuancée : ce phénomène est relatif dans la mesure où l’on peut assister au contraire à un surinvestissement de la figure d’un auteur. Ainsi, les premiers auteurs de roman-feuilleton travaillaient pratiquement seuls, et les noms d’Eugène Sue ou d’Alexandre Dumas étaient aussi connus – voire davantage – que ceux d’autres auteurs moins versés dans la sérialité. Cooper-Richet et Mollier ont ainsi vu en Alexandre Dumas « un des prototypes de la vedette moderne » (2002 : 55) et en Eugène Sue un « romancier-vedette » (2002 : 54). La mise en lumière de certains auteurs s’accompagne parfois d’un effacement du travail de leurs collaborateurs, comme dans le cas d’Auguste Maquet, dont la contribution aux romans signés Dumas a longtemps été sous-évaluée. De même, le nom de Stan Lee centralise l’ensemble des *comics* Marvel, au point que celui-ci apparaît systématiquement en caméo dans les adaptations cinématographiques tirées des bandes dessinées. Le scénario des *comics* lui est systématiquement attribué, même lorsqu’il a été principalement pris en charge par le dessinateur (Jack Kirby ou Steve Ditko par exemple) ou d’autres membres de l’équipe créative, ce qui s’explique par sa position de rédacteur sein de la maison d’édition⁵¹. Les planches sont exclusivement signées par Lee pour le scénario et par le dessinateur au détriment des autres artistes (notamment ceux qui s’occupent de l’encrage). En outre, l’émergence de la série comme genre narratif dominant de notre horizon culturel contemporain s’est accompagné du retour d’une auteurisation de la production, encouragée par le phénomène de la sériophilie, même si

⁵⁰ Selon Letourneux, la culture médiatique se caractérise par une fragmentation de la « fonction-auteur » : « face aux productions sérielles, [l’]intentionnalité peut se fractionner à travers toute une série de fonctions-auteurs : auteurs réduits à une marque (comme Carolyn Keen, l’auteur fictif de *Nancy Drew*), auctorialité assumée par le personnage (comme Nick Carter), auctorialité éditoriale (comme pour Harlequin ou certains titres de presse), auctorialité partagée entre l’écrivain et l’illustrateur et, dans d’autres médias, auctorialité fragmentée entre les différents acteurs de la chaîne de production, substitution d’une marque (Walt Disney), d’un personnage (Hopalong Cassidy) ou d’un acteur (Johnny Weissmuller pour Tarzan) aux artistes quand il s’agit d’assigner la “fonction-auteur” » (2017 : 32).

⁵¹ Les auteurs de bandes dessinées recourent régulièrement à des stratégies métanarratives pour éviter l’anonymisation. Lee et Kirby se mettent en scène dans leurs planches (voir chapitre 4, p. 221-237), comme le faisait Franquin dans *Le Journal de Spirou* dans les années 1940 (Boillat, Revaz 2016 : §8).

cela passe parfois par une difficulté à réaliser que le travail le plus visible (car le plus exposé dans les médias), celui de *showrunners* tels que Josh Whedon, Vince Gilligan ou J. J. Abrams, masque en fait un mode de production collectif et contraignant. Il n'en demeure pas moins que certains créateurs de séries contemporains ont fini par acquérir une autonomie relativement importante dans un contexte industriel pourtant très contraignant, ce qui s'explique notamment par la revalorisation symbolique des séries télévisées. Par conséquent, la collectivisation et l'anonymisation de la production est à prendre comme une tendance générale qui a cependant connu des modulations importantes au fil de l'histoire longue et complexe des narrations sérielles.

II — CONTRAINTES LIÉES AU FORMAT ET AU MODE DE DIFFUSION

Aux contraintes d'ordre économique s'ajoutent celles du format et du mode de diffusion. Dans le cas du roman-feuilleton comme dans le cas de la bande-dessinée, la longueur des livraisons doit être adaptée à la case du journal ou du magazine qui leur est allouée (ce qui ne limite cependant pas l'extension du roman-feuilleton dans son ensemble), les épisodes de séries télévisées traditionnelles s'inscrivent quant à elles dans une case horaire préexistante, ce qui influence à la fois les stratégies de mise en intrigue et le genre des récits. Les contraintes de la case horaire sont cependant actuellement remises en cause par la reconfiguration du mode de diffusion sur les sites de VàD.

1. Influence du rythme de diffusion sur l'organisation séquentielle

Les variantes dans le rythme de diffusion (quotidien, hebdomadaire, mensuel) déterminent les stratégies de mise en intrigue. Le tropisme feuilletonnant ou sérialisant d'un récit s'explique souvent par son inscription dans un contexte de diffusion. Le développement de ce que Messac nomme l'« esthétique divergente » des feuilletons, qu'il oppose à l'« esthétique convergente » des *short stories* publiées dans les magazines anglais mensuels, s'accorde particulièrement au rythme de publication quotidien des journaux français :

Dans un journal quotidien [...], il s'agit de trouver chaque jour un nouveau motif d'intérêt et il n'y aura aucun inconvénient, loin de là, à laisser en suspens une curiosité qui n'aura pas le temps de s'émousser en vingt-quatre heures. Au lieu d'une esthétique convergente, à la Poe, le feuilleton aura donc une esthétique divergente ; au lieu de chercher l'unité d'intérêt, on y cherchera la multiplicité d'intérêt. (Messac 2011 [1929] : 330)

À l'inverse, Conan Doyle mesure rapidement l'intérêt de ne pas miser sur la continuité de l'intrigue mais sur le retour du personnage dans le cadre d'une diffusion mensuelle, car la longueur de l'intervalle risquerait d'émousser l'intérêt des lecteurs ou de rendre le récit incompréhensible. Conan Doyle explique lui-même les raisons qui l'ont poussé à adopter cette organisation narrative, que Messac qualifie d'« adaptation rationnelle de la forme au mode de publication » et d'« innovation presque aussi importante que le feuilleton » (2011 [1929] : 481) :

Un grand nombre de magazines mensuels surgissaient à cette époque, au premier rang desquels se trouvait le *Strand* [...]. Examinant ces diverses publications et leurs récits coupés en tronçons, je fus frappé de cette idée qu'un seul et même personnage, réapparaissant dans une série de récits, si seulement il pouvait capter l'attention du lecteur, l'enchaînerait au magazine où on le verrait uniquement figurer. D'un autre côté, il me semblait depuis longtemps qu'un roman découpé en tranches suivant la formule ordinaire courait le risque d'être un poids mort plutôt qu'une attraction, pour un magazine, puisque, tôt ou tard, on manquait évidemment un numéro ; après quoi le roman était dépouillé de tout intérêt. Évidemment, la solution idéale était de trouver un personnage qui réapparaîtrait continuellement, et dont les aventures comporteraient cependant des divisions dont chacune se suffirait à elle-même, de sorte que l'acheteur fût toujours sûr de pouvoir prendre plaisir à avoir tout le contenu du magazine. Je crois que j'ai été le premier à apercevoir les avantages de cette combinaison, et le *Strand Magazine* le premier à la mettre en pratique. (Conan Doyle [1924], cité par Messac 2011 [1929] : 481)

Cette formule se développe selon Dionne à partir des années 1860-1870 :

Les romans de la « deuxième génération » feuilletonesque, sans évacuer complètement les rapports de consécution et de causalité qui joignent les épisodes l'un à l'autre – ce qui ne s'accomplira qu'avec les héros « froids » du XX^e siècle, les Tarzans, Superman et autres James Bond –, se présentent en effet comme la répétition, à chaque nouvel opus, d'un scénario paradigmatique (Dionne 2008 : 59).

Ainsi, les deux formules offrent des avantages commerciaux différents : le feuilleton capitalise sur le public initial, contraint de ne manquer aucune livraison pour comprendre le déroulement de l'intrigue, tandis que la série laisse ouverte la possibilité de manquer des épisodes et de s'adjoindre de nouveaux récepteurs en cours de diffusion, chaque livraison constituant un nouveau point d'entrée possible. Comme le rappelle Saint-Gelais, les contraintes de fidélisation sont moins importantes dans le cadre d'une série :

La série [...] offre l'avantage, nullement négligeable dans une perspective médiatique (et *a fortiori* lorsqu'elle obéit à une logique commerciale), de favoriser la prolifération indéfinie d'épisodes

« flottants » : il suffit pour cela de suspendre ou de relâcher (en invitant les lecteurs à faire de même) les contraintes narratives qui pèsent sur l'enchaînement des épisodes et donc des données fictives. (Saint-Gelais 2011 : 103)

Dans les deux cas, on peut parler de « procédé des hameçons multiples », pour reprendre la formule de Messac (2011 [1929] : 482), autrement dit de mise en place de multiples sous-séquences, mais quand le feuilleton offre « un hameçon par jour » (2011 [1929] : 330), en lançant quotidiennement de nouvelles pistes d'intérêt, la série l'adapte « aux exigences de la publication mensuelle » (Messac 2011 [1929] : 482). Une des contraintes principales de la série est donc d'« éviter d'avoir l'air de commencer en un point précis » (Besson 2004 : 91).

L'histoire éditoriale s'avère d'une importance capitale pour comprendre le développement de la mise en série dans le contexte littéraire : on peut s'appuyer sur l'exemple de *Fantômas*, de Pierre Souvestre et Marcel Allain, tel qu'il est analysé par Matthieu Letourneux (2013). Ce dernier resitue la série dans le contexte de l'émergence de la collection, et plus particulièrement du lancement du « Roman populaire » à 65 centimes par Fayard en 1905, qui favorise les formats sériels au détriment du feuilleton. Les évolutions narratives induites par le bouleversement du support se négocient alors entre l'« héritage architextuel » du roman-feuilleton et la logique éditoriale naissante de la collection :

Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter au texte du contrat passé entre Fayard et Pierre Souvestre. Celui-ci en effet stipule qu'on demande à l'auteur de créer « une série de romans policiers qu'il doit écrire spécialement pour M. Fayard et dont tous les épisodes seront reliés par des personnages principaux qui devront figurer dans chacun d'eux ». Cette logique de la série à personnage récurrent est cependant immédiatement ressaisie suivant les principes de la feuilletonnisation, puisque les volumes doivent former « chacun un tout complet, de façon à pouvoir être lus aussi bien séparément qu'à la suite les uns des autres ». On comprend l'ambiguïté du projet, né en quelque sorte d'un bricolage éditorial fondé sur un modèle de feuilleton converti en série. (Letourneux 2013 : §10)

De même que le roman-feuilleton se laisse saisir en tant que genre lorsque les récits sont conçus pour la livraison dans le journal, « l'unité [...] dev[ient] un trait définitoire de la communication dès lors que les œuvres [sont] écrites suivant le rythme de publication mensuel imposant des pratiques d'écriture spécifiques et d'autres modes de lecture » (Letourneux 2013 : §11), engendrant ainsi un « pacte de lecture sériel » (2013 : §20). La

dynamique de la relance, caractéristique du feuilleton, ne disparaît pas pour autant complètement dans la série des *Fantômas* :

Chaque roman s'achève sur un ultime rebondissement – évasion de Fantômas, enlèvement d'un personnage, mort supposée d'un autre, etc. – relançant de la sorte la pulsion de lecture en contredisant la clôture du texte. [...] De fait, laissée ouverte au terme de chaque volume, l'intrigue ne connaît sa solution – partielle bien souvent – que dans un épisode postérieur. [...]

À cette invitation à relancer la lecture chaque mois répond celle, associée aux notes en bas de page, à se reporter aux volumes précédents, cherchant (pour d'évidentes raisons commerciales) à produire une cohésion d'ensemble. (Letourneux 2013 : §11-12)

Dans la bande dessinée franco-belge, l'évolution se fait à l'inverse de celle qui s'observe dans la littérature. Boillat et Revaz remarquent ainsi que les ressorts du feuilleton ne sont ainsi pas immédiatement exploités dans *Le Journal de Spirou* :

Dans les 27 premiers numéros parus en 1938, chaque planche de couverture offre un récit minimal et clos, [...] qui condense en quelques cases les étapes de l'histoire – le héros est mandaté pour une tâche, il s'y prépare puis passe à l'action – avant de s'achever sur une situation finale témoignant des effets involontairement destructeurs de l'action de Spirou. [...] À partir du numéro 28 (27 octobre 1938), les éditeurs du *Journal de Spirou* décident d'exploiter les ressorts du feuilleton : le récit raconté sur la page de couverture se poursuivra désormais sur la couverture de la livraison suivante, sans modification aucune dans la mise en page (le principe des trois *strips* par planche est conservé). (Boillat, Revaz 2016 : §11-12)

Ainsi, les auteurs et les éditeurs avant de stabiliser les stratégies narratives qui leur paraissent les plus appropriées. En outre, le degré de mise en série et de mise en feuilleton peut varier au sein du même ensemble, parfois selon l'échelle envisagée : l'« étagement » du récit est donc également à prendre en compte. Ainsi, *Les Aventures de Tintin* sont aujourd'hui lues comme une série composée d'albums détaillant une intrigue close sur elle-même, à l'exception des albums doubles, comme les *Sept Boules de Cristal* et *Le Temple du soleil*. Cependant, les planches étaient initialement publiées en feuilleton dans le supplément hebdomadaire du journal belge *Le Vingtième Siècle*, et en France dans le magazine *Cœurs vaillants*, puis dans *Le Soir jeunesse* avant la création du *Journal de Tintin* en 1946, l'album apparaissant jusqu'alors comme un horizon secondaire⁵². C'est à

⁵² Cet horizon est même absent dans la plupart des cas. Boillat et Revaz notent à propos du *Journal de Spirou* : « il est erroné de n'envisager de telles pages qu'en termes de "prépublication" des albums (comme on le lit souvent) : cette conception téléologique conduit à oblitérer la nature foncièrement feuilletonnesque, fragmentaire et hétérogène des publications de bandes dessinées de cette époque. D'ailleurs, avant Franquin, la plupart des aventures parues dans les fascicules n'ont pas connu de publication sous forme d'album » (2016 : §10). Le concept de l'album vient progressivement dans le

partir du *Temple du soleil*, première aventure publiée dans *Le Journal de Tintin*, qu'Hergé conçoit véritablement ses planches en fonction d'un double format de publication, celui du feuilleton et celui de l'album. Baetens remarque que *Tintin* se prête alors à une double lecture⁵³ :

Hergé était passé maître dans l'art du récit « étagé », capable de répondre aux désirs des publics les plus variés [...] comme de tenir compte des sollicitations et des contraintes des deux grands formats de publication, à savoir la prépublication⁵⁴ par planches en magazine et la publication intégrale en album. Si les meilleurs livres d'Hergé se prêtent aussi bien à cette lecture en feuilleton qu'à celle en album, c'est justement à cause de la polyvalence des planches mêmes, dont l'effet narratif ne dépend jamais seulement de la seule logique de l'attente et de la surprise hebdomadaires. (Baetens 2009a : §16)

Dans le même sens, le genre policier, qui pourrait apparaître comme le genre sériel par excellence (une enquête par livraison ou épisode, comme dans le modèle de Colombo ou de Sherlock Holmes), peut aussi adopter la mise en feuilleton en élargissant l'extension temporelle donnée à l'enquête (une enquête par saison, comme dans *True*

travail d'Hergé. Jusqu'en 1934, les premières aventures de Tintin sont auto-éditées suite à leur publication en journal, avec l'aide de l'abbé Wallez, directeur du *Vingtième Siècle*. C'est ensuite Casterman qui prend en charge l'édition en albums à partir des *Cigares du Pharaon*, ce qui se traduit par une unification du scénario, ainsi que l'indique Benoît Peeters : « Si *Le Lotus Bleu* représente un tournant essentiel, à la fois le plan graphique et sur le plan idéologique, une révolution presque aussi importante s'opère du point de vue narratif avec *L'Oreille cassée*, dont la parution débute le 5 décembre 1935 dans *Le Petit Vingtième*. [...] Certes, dès *Les Cigares du Pharaon*, Hergé avait d'unifier son récit par une sorte de fil d'Ariane : le signe du Pharaon Kih-Oskh. Mais ce signe ne jouait encore qu'un rôle secondaire : il revenait dans de nombreuses séquences mais ne constituait pas un ciment suffisant pour homogénéiser véritablement l'album. Ici au contraire, le fétiche arumbaya est présent d'un bout à l'autre du récit » (Peeters 2003 [2002] : 127-128). Il faut noter que jusqu'aux années 1950, les bandes dessinées publiées sous forme d'albums étaient rares dans le marché éditorial, *Les Aventures de Tintin* faisant alors figure d'exception (Ostérlé, Revaz 2016 : 28, n.3).

⁵³ Au prix toutefois d'aménagements importants. Comme le rappelle Pierre-Marc de Biasi (2016), Hergé travaille sur deux montages du *Temple du soleil* en parallèle, l'un destiné à la double page centrale du *Journal de Tintin* (avec des planches de trois bandes horizontales qui traversent la double page), l'autre qui s'adapte à la présentation de l'album (soixante-deux pages avec des planches de quatre bandes) : « Mais dans le *Journal*, Hergé n'est pas tenu à la norme des soixante-deux pages qui ne s'impose qu'au format en album. Au fur et à mesure que cette double genèse se développe, Hergé se trouve de plus en plus fréquemment tenté de laisser libre cours à son imagination en ajoutant, pour l'édition en périodique, de nouvelles vignettes et même de nouvelles séquences. Et c'est ainsi que *Le Temple du soleil*, originairement conçu comme un album faisant suite à l'histoire des *Sept boules de cristal*, va devenir, dans le *Journal de Tintin* de 1947, une véritable saga comptant une centaine de variantes graphiques ou textuelles et comportant trois cent trente-trois vignettes de plus que n'en comptera l'édition en album du même *Temple du soleil* lorsqu'il paraîtra en 1949 » (2016 : §53). Voir aussi Groensteen (2016).

⁵⁴ L'usage du terme peut être nuancé en regard du contexte à la lumière des remarques de Boillat et Revaz notées précédemment (voir n. 52), on pourrait parler plutôt de « publications successives », ou de première et deuxième publications.

*Detective*⁵⁵ ou *Broadchurch*⁵⁶). Messac émet l'hypothèse que la longueur des récits d'enquête de Gaboriau est due au mode de publication des journaux quotidiens français, qui privilégiaient la mise en feuilleton :

il subissait, comme tous les autres, les nécessités matérielles, et il ne pouvait s'écarter que dans une faible mesure de [l']esthétique du feuilleton [...]. Entre autres choses, il était *obligé* de donner à ses romans une certaine longueur. [...] Gaboriau eût sans doute préféré, à l'instar de Poe, n'écrire que de courtes nouvelles. [...] Mais il lui fallait vivre de sa plume, force lui était donc de délayer une intrigue du genre *Murders in the Rue Morgue* en quelques soixante ou quatre-vingt feuillets.

[...] Le roman de Gaboriau est donc un compromis entre deux esthétiques contradictoires : celle de la nouvelle, qu'il avait reçue de Poe, et celle du feuilleton, que lui imposèrent les circonstances. (Messac 2011 [1929] : 431)

Benassi souligne que les séries télévisées elles aussi sont conçues en fonction de leur programmation davantage qu'en fonction de leur récit (2000 : 167), ce qui implique notamment l'imposition d'un nombre d'épisodes par saison prédéterminé, adapté au calendrier et au budget alloué, ainsi que la prise en compte du positionnement dans la grille télévisuelle et des coupures publicitaires, auxquelles la composition de l'épisode doit s'adapter. Les séries télévisées américaines sont en effet interrompues par la publicité toutes les six minutes trente. Les scénaristes sont donc contraints de développer des séquences narratives dénouées en moins de sept minutes, afin que les coupures paraissent « naturelles ». Elles peuvent « intervenir après un dénouement et font alors office d'ellipses spatio-temporelles ou alors juste avant, auquel cas elles interviennent comme facteur de feuilletonisation du micro-récit » (Benassi 2000 : 167). Le récit est donc contraint sur toutes les échelles, micro-séquentielle comme macro-séquentielle, de la mise en intrigue de l'épisode (ou même d'une séquence à l'intérieur de celui-ci) à celle de la saison, comme le rappelle Mittell :

Plus que presque tout autre média, la télévision commerciale possède un système de livraison structuré de manière extrêmement restrictive : des épisodes hebdomadaires de longueur imposée, qui incluent souvent l'obligation de coupures ou de publicités. Une saison donnée comprendra un nombre spécifique d'épisodes et une programmation variable de la longueur des pauses entre les épisodes – souvent, les producteurs ne parviennent pas à planifier précisément le moment où une

⁵⁵ HBO 2014-.

⁵⁶ ITV 2013-2017.

série sera diffusée, ni même, dans certains cas extrêmes, dans quel ordre les épisodes apparaîtront⁵⁷. (Mittell 2011 : 80*)

La mise en série offre ainsi aux diffuseurs (et surtout aux rediffuseurs) la possibilité de programmer les épisodes d'une série télévisée dans un ordre aléatoire, sans avoir à se soumettre à une continuité narrative englobante :

Les stratégies économiques ont privilégié la forme épisodique – dans une large mesure, le contenu feuilletonesque posait des problèmes à la vache à lait de l'industrie télévisuelle, la « syndication⁵⁸ ». Les épisodes pouvaient être rediffusés dans n'importe quel ordre par les différentes chaînes qui en détenaient les droits, ce qui faisait des arcs narratifs complexes et continus un obstacle au lucratif marché secondaire⁵⁹. (Mittell 2011 : 79*)

La mise en série et la mise en feuilleton ne sont donc pas prioritairement liées au contenu des récits : il s'agit avant tout de stratégies adaptatives qui permettent au récit de s'insérer harmonieusement dans la case qui leur est attribuée. Différentes contraintes médiatiques influencent le choix d'une narration tantôt feuilletonnante – pour fidéliser les lecteurs d'un journal quotidien –, tantôt sérialisante – pour s'adapter aux modes de consommation beaucoup plus libres du *zapping* en régime télévisuel traditionnel, c'est-à-dire avant l'émergence de la vidéo à la demande (VàD) et des diffuseurs en *streaming*, qui ont complètement reconfiguré le genre.

2. Influence des contraintes de format sur le genre

Les cases attribuées aux bandes dessinées sont de longueur inégales selon les publications et déterminent leur identité générique : les genres comiques sont historiquement liés à la brièveté du format. Tandis que les magazines ou les *comics* livrent plusieurs pages d'affilées, les *strips* publiés dans les journaux ne consistent qu'en un petit nombre de cases, ce qui limite fortement la possibilité de développer des arcs narratifs surplombants et impose une condensation maximale. Les bédéistes privilégient alors l'esthétique du gag, qui repose sur la récurrence de scénarios et de personnages.

⁵⁷ « More than almost any other medium, commercial television has a highly-restrictive structured delivery system: weekly episodes of prescribed lengths, often with required breaks or advertisements. A given season will have a specific number of episodes, with variable scheduling for how long breaks between episodes might be — often producers cannot plan on precisely when a series will be aired or even in some extreme cases, in what order episodes might appear. »

⁵⁸ Le terme anglais « syndication » désigne l'opération qui consiste à vendre le droit de diffuser un programme à plusieurs chaînes de télévision.

⁵⁹ « Economic strategies privileged the episodic form — in large part, serialized content posed problems for the production industry's cash cow, syndication. Reruns distributed by syndicators could be aired in any order, making complex continuing storylines an obstacle to the lucrative aftermarket. »

Dans *Le Journal de Spirou*, les bandes dessinées diffusées en planches unitaires adoptent l'esthétique du gag (*Gaston, Boule et Bill*, etc.) tandis que celles qui sont publiées sur plusieurs pages développent des arcs narratifs plus larges et s'inscrivent dans le genre du récit d'aventure – quand bien même ses codes sont parodiés (*Lucky Luke, Yoko Tsuno*, etc.). Cette affinité entre genres comiques et formats courts se vérifie également dans les bandes dessinées destinées à un public adulte. Les premières bandes dessinées pornographiques connues, les « Bibles de Tijuana », dessinées à la va-vite et imprimées sur du papier de mauvaise qualité, sont distribuées dans la clandestinité aux États-Unis entre les années 1920 et 1960. Également appelées *Eight pagers*, elles consistent en de petits fascicules de huit pages comprenant une seule case par page : les Bibles de Tijuana racontent des histoires courtes qui relèvent souvent du gag, et l'effet de surprise de la dernière case est préservé par le format puisque le lecteur doit tourner la page pour voir la case suivante. Outre leur évidente fonction masturbatoire, ces récits remplissent également une fonction comique. La tonalité est généralement satirique et/ou parodique, puisque les auteurs des Bibles de Tijuana n'hésitent pas à représenter dans les situations les plus ridicules des hommes politiques, des vedettes de cinéma (Greta Garbo, Mae West...), ou les personnages fictifs les plus populaires (Popeye, Mickey Mouse, Superman, Little Orphan Annie...)⁶⁰. À l'inverse, les romans graphiques, qui gardent souvent, dans leur chapitrage, la trace de leur publication en feuilleton, mais qui inscrivent cette segmentation dans une forte téléologie, optent plus volontiers pour des genres « sérieux », voire documentaires (*Maus, Persépolis...*).

On peut faire le même constat pour les séries télévisées : le format de 20-25 minutes attribué aux *sitcoms* n'a guère évolué depuis *I Love Lucy* (CBS 1951-1957), tandis que le format de 40-50 minutes concerne majoritairement les séries dramatiques. L'importance culturelle de ces formats est si marquée que les séries diffusées sur des chaînes en *streaming* (Netflix, Amazon) tendent – pour l'instant du moins – à les préserver et à adopter des durées identiques pour les épisodes, malgré la disparition de la case horaire⁶¹. L'exemple des *shortcoms*, qui répondent à une fonction spécifique liée à leur insertion dans le flux télévisuel est particulièrement frappant en ce sens. Une « série courte » est

⁶⁰ Voir Goudmand (2015).

⁶¹ Rares sont les séries produites par Netflix ou Amazon dont les épisodes ont des durées variables – *The OA* (Netflix 2016-) dont les épisodes oscillent entre 31 et 70 minutes fait encore figure d'exception). Il arrive que certains épisodes ponctuels soient plus longs que les autres, mais cela correspond généralement à un seuil particulier, comme la fin de saison, ce qui ne diffère guère du fonctionnement des séries diffusées de manière traditionnelle.

une fiction télévisuelle à épisodes dont la durée oscille entre une et huit minutes. Le terme anglo-saxon *shortcom* semble plus précis pour désigner ce type de programme qui est à la fois un format et un genre, puisqu'il s'agit d'une abréviation des mots *short* et *comedy*. La *shortcom* constitue en quelque sorte le chaînon manquant entre le *sketch* et la série télévisée. Ce format est propre à la télévision française qui a multiplié ce type de productions ces dernières décennies afin de les intégrer aux coupures publicitaires (*Kaamelott*⁶², *Un gars, une fille*⁶³, *Nos chers voisins*⁶⁴, *Bref*⁶⁵, *Scènes de ménage*⁶⁶, *Caméra café*⁶⁷...).

Les impératifs de diffusion poussent donc les créateurs, tous supports confondus, à adapter leurs récits au format et au rythme de la livraison, cette contrainte leur étant imposée en quelque sorte par défaut, en amont des décisions créatives concernant la forme et le sujet de leurs fictions.

III — CONTRAINTES LIÉES AU(X) MÉDIA(S)

Les contraintes que j'ai envisagées jusqu'à présent sont communes aux différents médias, à la faveur notamment de la malléabilité des formes sérielles et feuilletonesques, en d'autres termes, de la multimatérialité du récit sériel. Certes, les contraintes télévisuelles ne sont pas les mêmes que les contraintes liées à la presse imprimée, quotidienne ou hebdomadaire, ce qui débouche sur des récits sériels différenciés. Mais dans tous les cas, une interaction forte entre les formes narratives et les modes de production et de diffusion des récits répond aux enjeux industriels de la culture médiatique. Ainsi que le note Daniel Couégnas : « au-delà du monde de l'édition de masse, le "roman populaire" (la fiction imprimée de grande diffusion) n'est plus aujourd'hui qu'une partie de l'univers foisonnant du *récit sériel* multimédiatique par lequel une histoire imaginée se décline aujourd'hui en films, en bandes dessinées ou en séries télévisées » (2008 : 53).

⁶² M6 2015-2009.

⁶³ France 2 1999-2003.

⁶⁴ TF1 2012-2017.

⁶⁵ Canal + 2011-2012.

⁶⁶ M6 2009-.

⁶⁷ M6 2001-2004.

1. Des contraintes spécifiques

En dépit de ce que je viens d'avancer, il faut tout de même rappeler que les récits ne sont pas conçus de la même manière selon le support auquel ils se destinent. Une approche équilibrée de ces enjeux est nécessaire : il s'agit de prendre garde à ne pas relier trop systématiquement les différentes stratégies narratives à un support de prédilection sans pour autant négliger ce que Besson désigne comme l'« hétérogénéité médiatique » (2002) ou leur « affordance », que Marida Di Crosta définit comme la « capacité intrinsèque des médias à suggérer leurs propres modes d'usage » (2014 : 104). Pour Mittell, par exemple, la spécificité du récit télévisuel est liée à la gestion de la mémoire du spectateur sur le long terme :

les récits cinématographiques engagent typiquement la mémoire à court-terme du spectateur, en donnant des indices et en cachant des moments suivant le déroulement contrôlé d'un film de deux heures ; tandis que la littérature conçoit son histoire pour une consommation dont le lecteur contrôle le rythme, ce qui lui permet de consulter à nouveau les pages précédentes lorsqu'il en a besoin. Le modèle caractéristique de la consommation télévisuelle, divisé en épisodes hebdomadaires et en saisons annuelles, est une contrainte pour les producteurs qui cherchent à raconter des histoires qui débordent les épisodes individuels, dans la mesure où la mémoire des épisodes précédents est très variable selon les spectateurs, et où un nombre significatif de spectateurs manquent de nombreux épisodes. Ces contraintes ont contribué à développer un ensemble de conventions et de possibilités de narration spécifiques qui caractérisent la télévision en tant que média narratif⁶⁸. (Mittell 2011 : 79*)

Mittell fait ainsi de l'absence de fin, du « modèle infini⁶⁹ » (2011 : 81*) de la narration, la spécificité du récit télévisuel. Or ce modèle se retrouve aussi bien dans les romans-feuilletons, les feuilletons radiophoniques ou les *comics* que dans les ensembles transmédiatiques. Ces caractéristiques ne sont donc pas tant celles du média que de la *diffusion discontinue*, et les autres supports qui y ont recours sont également confrontés à la problématique de la mémoire à long terme de l'interprète, même si les modalités sont différentes. Le cinéma offre aussi de nombreux contre-exemples à l'argument de Mittell : les *serials* au début du XX^e siècle ou encore les franchises qui fleurissent à partir de la fin

⁶⁸ « *cinematic narratives typically engage a viewer's short-term memory, cuing and obscuring moments from within the controlled unfolding of a two-hour feature film, while literature designs its story to be consumed at the reader's own pace and control, allowing for an on-demand return to previous pages as needed. The typical model of television consumption, divided into weekly episodes and annual seasons, constrains producers interested in telling stories that transcend individual installments, as any viewer's memory of previous episodes is quite variable, with significant number of viewers having missing numerous episodes altogether. These constraints have helped lead to a specific set of storytelling conventions and poetic possibilities that distinguish television as a narrative medium.* »

⁶⁹ « *infinite model* »

du siècle passé reposent sur un fonctionnement sériel⁷⁰. Les contraintes évoquées par Mittell dans le cadre audiovisuel se retrouvent également dans les supports verbaux : il est beaucoup plus compliqué de se rafraîchir la mémoire en consultant les exemplaires précédents du journal pour un lecteur de roman-feuilleton que pour un lecteur de roman, qui n'aura effectivement qu'à feuilleter le volume.

À l'inverse, certaines caractéristiques des récits dépendent de la spécificité du média. Par exemple, le développement des personnages dans les séries télévisées est confronté à des contraintes supplémentaires évidentes par rapport aux personnages littéraires, dans la mesure où il ne dépend pas uniquement de la volonté des scénaristes, mais également de celle des acteurs et des aléas de leur carrière, ce qui rend leur devenir plus incertain et plus précaire encore⁷¹.

2. Des univers malléables

Pour autant, cette forme de déterminisme du média doit être nuancée : la souplesse des univers mis en place s'avère particulièrement décisive dans un régime qui privilégie le recyclage, sous des formes variées, des récits à succès. Si l'ensemble des Français – y compris ceux qui n'ont pas accès au *Journal des débats* faute de moyens, d'accessibilité, ou de maîtrise suffisante de la lecture – est atteint « de biais » par l'écrasant succès des *Mystères de Paris*, c'est bien parce que l'univers et ses personnages se détachent du récit originel, par exemple à travers « de nombreux produits dérivés qui en sont issus, comme les personnages en pain d'épice représentant Fleur-de-Marie et Rodolphe vendus dans les baraques des foires » (Thérenty 2009 : 23). Letourneux rappelle qu'on pouvait trouver au XIX^e siècle des papiers peints ou des collections d'assiettes dont les motifs s'inspiraient des romans-feuilletons (2017 : 8). Selon Philippe Hamon :

L'entrée de la Littérature dans l'ère multi-médiatique moderne, donc dans l'ère des reconfigurations continues de l'œuvre, date sans doute de ce milieu du XIX^e siècle où, pour alimenter la chaudière de la « littérature à la vapeur » et de la presse, on se met à traduire, à illustrer, à transposer, à passer du théâtre au roman, du feuilleton-roman du journal au volume en librairie, de la chronique au théâtre, du théâtre au roman, du roman à l'opéra [...], de la prose à la poésie, du cri à la chanson, de la peinture à la prose. (Hamon, 2017 : 16)

⁷⁰ Lacassin souligne ainsi la parenté entre le *serial* et le roman-feuilleton : « L'art étant le produit d'un système économique, on ne saurait trop en vouloir au serial d'être né d'une basse préoccupation commerciale : la recherche d'un artifice propre à retenir l'attention du public, à le faire revenir dans les salles, de même que le romancier populaire cherchait à retenir le lecteur en retardant de feuilleton en feuilleton le dénouement de son récit. » (1972 : 115)

⁷¹ Voir chapitre 7.

Besson décèle ainsi un vaste mouvement historique qui débute avec les adaptations multimédiatiques du XIX^e siècle pour aboutir aux grands ensembles narratifs fondés sur la mobilisation coordonnée des supports, dans lesquels de multiples segments s'ajoutent à l'œuvre initiale, que ce soit sous la forme de produits dérivés, d'adaptations ou de prolongements narratifs :

dès l'origine, l'adaptation de romans-feuilletons fournit aux théâtres parisiens de grands succès publics ; les « films-feuilletons » et les « cinéromans », dans la lignée des « serials » américains, ont ensuite développé le principe d'une fiction unique à supports médiatiques multiples, texte et film se déclinant l'un l'autre ; et, bien entendu, la période contemporaine [...] a vu l'amplification de cette tendance, jusqu'à la situation actuelle où la synergie médiatique constitue l'essentiel du modèle économique de l'industrie du divertissement. (Besson 2002 : 1)

Selon Saint-Gelais, le « stade médiatique de la fiction » se caractérise en effet par « la mobilisation à d'évidentes fins commerciales des supports les plus variés (cinéma, télévision, dessin animé, texte...) » (2011 : 375). Les héros et les héroïnes les plus populaires sont ainsi recyclés d'un média à l'autre afin de capitaliser sur leur succès, phénomène qui traduit « l'émancipation transfictionnelle du personnage » (Saint-Gelais 2011 : 373), favorisée « par des facteurs quantitatifs comme la multiplicité des médias » (2011 : 377). Tarzan est l'un des personnages emblématiques de cette migration médiatique qui s'observe dès le début du XX^e siècle. Les romans d'Edgar Rice Burroughs, publiés dans le *pulp All-story magazine* à partir de 1912, sont adaptés en bande dessinée à partir de 1929. Tarzan est également l'objet de plusieurs dizaines de films à partir de 1918, de feuilletons radiophoniques à partir de 1932, et de diverses séries télévisées à partir de 1958. Là encore, chacune de ces dates coïncide d'assez près avec l'installation des différents médias dans l'usage des publics. Les exemples de ce type sont innombrables : on peut évoquer la série des *Fantômas* de Louis Feuillade, qui connaît un vif succès au cinéma à partir de 1913 ; *The New Adventures of Sherlock Holmes* (1939-1950) à la radio américaine, qui propose des histoires originales du plus célèbre des détectives ; les *serials* qui mettent en scène *Batman* (1943) ou *Captain America* (1944) quelques années à peine après la publication de leurs premières aventure chez DC Comics et Marvel ; l'adaptation des *Aventures de Tintin* pour la radio française en octobre 1959... Ce phénomène n'a pas diminué, loin s'en faut, à la fin du XX^e siècle ni au début du XXI^e.

3. Récits transmédiatiques et franchises

Ce serait donc dans la première moitié du XIX^e siècle que l'on trouverait les prémisses de logiques de diffusion qui s'imposent au siècle suivant avec le développement des industries culturelles. Les objectifs économiques sont évidents : les univers fictionnels dépendent des entreprises qui en contrôlent le développement et la commercialisation, favorisant ainsi la mise en place de ce qu'Henry Jenkins nomme la « culture de la convergence » (2013 [2006]), qui se traduit d'une part par la participation des publics, d'autre part par une coordination des différents supports du récit sériel. Ainsi, tandis que l'exemple précédemment évoqué des *Mystères de Paris* s'appuyait sur une logique de « déclinaison cross-média », pour reprendre la terminologie proposée par Maigret dans sa préface à la traduction de l'ouvrage de Jenkins (2013 [2006] : 8), la narration transmédiatique, qui table sur la dépendance *narrative* des différents produits proposés, constituerait une nouvelle étape, symbolisée par le fonctionnement des franchises :

Là où la déclinaison cross-média produirait surtout de la redondance ou de la dispersion, selon la logique assez pauvre des produits dérivés, le transmédia se déploierait par le biais d'un immense feuilleton dont le centre narratif serait partout et la circonférence nulle part. (Maigret 2013 : 8-9)

De nombreuses séries, qu'on qualifiera de transmédiatiques, se déploient sur des supports variés (bande dessinée, télévision, cinéma, Internet...) : à la conception *temporelle* de l'histoire racontée s'ajoute la conception *spatiale* de l'univers fictionnel, au sein duquel chaque segment vise à compléter un monde virtuellement infini et en perpétuelle expansion, ainsi qu'en témoigne la notion de « *world-making* » proposée par Jenkins :

Le storytelling est devenu, de plus en plus, l'art de construire un monde – car les artistes créent des environnements convaincants qui ne peuvent être correctement explorés ou épuisés dans une seule œuvre ou un seul média. L'univers est plus grand que le film, plus grand même que la franchise – car les spéculations et les élaborations des fans étirent ce monde dans de multiples directions. (Jenkins 2013 [2006] : 134-135)

En régime médiatique, cette pratique est systématisée dans le cas des séries qui s'inscrivent d'emblée dans un univers qui les dépasse, puisque les arcs narratifs portés par les différents dispositifs sont idéalement interdépendants, marquant l'abolition des frontières narratives entre les médias. Jenkins définit le *storytelling* transmédia comme « un processus à travers lequel les éléments d'une fiction sont dispersés sur plusieurs plateformes médiatiques dans le but de créer une expérience de divertissement

coordonnée et unifiée⁷² » (2007 : §2) grâce à ce qu'il désigne comme la « convergence médiatique » :

Par convergence, j'entends le flux de contenu passant par différentes plateformes médiatiques, la coopération entre une multitude d'industries médiatiques et le comportement migrateur des publics des médias qui, dans leur quête d'expériences de divertissement qui leur plaisent, vont et fouillent partout. La convergence est un mot qui permet de décrire les évolutions technologiques, industrielles, culturelles et sociales en fonction de qui parle et de ce dont les locuteurs croient parler. (Jenkins 2013 [2006] : 22)

La fin d'une série n'est plus déterminée par le support à travers lequel elle s'est initialement développée : dans cette nouvelle logique, il n'est guère surprenant de constater que la huitième saison de la série télévisée *Buffy contre les vampires* (The WB 1997-2001, UPN 2001-2003) puisse être déclinée sous forme d'un roman graphique. Jenkins rappelle que l'impact du numérique n'est pas l'unique facteur expliquant la convergence entre producteurs et récepteurs :

il est possible de trouver des formes précoces de transmédia qui sont antérieures à l'émergence de l'informatique en réseau et au divertissement interactif. Je ne suis pas préoccupé par la « nouveauté » du transmédia. La pression actuelle en faveur du transmédia a émergé de changements dans les pratiques de production (dans certains cas en lien avec la concentration des médias) ou dans les pratiques de réception (avec l'émergence du Web 2.0 et des médias sociaux), mais elle est également le résultat de l'apparition de nouvelles formes de compréhension esthétique de la façon dont fonctionnent les textes populaires qui est en partie liée à l'accession des *geeks* et des fans à des postes de pouvoir dans les industries du divertissement. (Jenkins 2011, trad. Baroni 2017)

Dans le même sens, l'analyse de la transfictionnalité, définie par Richard Saint-Gelais comme le partage d'éléments fictifs entre différentes œuvres⁷³, en mettant l'accent sur le niveau diégétique et non plus sur le niveau textuel, a jeté le doute sur la valeur effectivement conclusive du mot « fin » : une histoire ne se termine jamais de façon certaine, elle est toujours susceptible d'être reprise à travers diverses opérations (*prequels*, *sequels*, *reboots*⁷⁴, etc.) et son dénouement n'est que relatif ; les personnages ont une vie après la fin du récit, et même après la mort de leurs créateurs. On observe

⁷² « *Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience.* »

⁷³ « Il y a transfictionnalité lorsque deux textes ou davantage "partagent" des éléments fictifs (c'est-à-dire, y font conjointement référence), que ces éléments soient des personnages, des (séquences d') événements ou des mondes fictifs ; quant aux "textes", il peut s'agir aussi bien de textes au sens strict (romans, nouvelles, mais aussi essais dans certains cas) que de films, bandes dessinées, épisodes télé, etc. [...] » (Saint-Gelais 2012).

⁷⁴ On peut traduire le terme *reboot* par « redémarrage ».

alors un déplacement de la dynamique narrative, dans la mesure où l'intrigue et les personnages d'une histoire se trouvent largement débordés par le monde dans lequel ils évoluent :

La transfictionnalité est un phénomène qui concerne non seulement (et par définition) la fiction, mais aussi, très largement, le récit et l'intrigue. On pourrait cependant avancer qu'elle joue les premiers contre les seconds – ou plus exactement, qu'elle s'appuie sur le postulat que le monde fictif « déborde » de l'intrigue qui s'y déroule⁷⁵. (Saint-Gelais 2011 : 26)

Parmi les opérations transfictionnelles possibles, celle qui manifeste le mieux la propension à poursuivre les récits au-delà de leur conclusion est certainement l'expansion :

La relation transfictionnelle la plus simple, et à coup sûr la plus courante, consiste à proposer une expansion d'une fiction préalable, à travers une transfiction qui la prolonge sur le plan temporel ou, plus largement, sur le plan diégétique. [...] Un tel geste ne saurait être innocent dans une culture qui fonde sur l'idée de clôture sa conception de l'œuvre comme totalité autonome [...]. (Saint-Gelais 2011 : 71)

La notion de clôture textuelle se trouve ainsi fragilisée par le réinvestissement des personnages dans de nouvelles aventures, à travers un jeu sur l'illusion référentielle où il s'agit de prétendre que ceux-ci sont dotés d'une existence autonome. Le caractère précaire de toute forme de dénouement se traduit notamment par la pratique courante du *sequel*, qui consiste à ajouter une suite à un récit achevé :

Manifestement, la pulsion de récit s'exerce et se pense plus volontiers vers l'aval, comme si le fil narratif était noué (ou coupé) à son terme, mais non à son amorce ; comme si le point de butée terminal était plus arbitraire, ou plus fragile, que le point de départ. (Saint-Gelais 2011 : 78)

Mais plusieurs autres cas de figures sont envisageables : il est possible de développer le récit en amont (*prequel*), ou de proposer des « expansions parallèles » (Saint-Gelais 2011 : 94), qui se fondent sur une simultanéité temporelle entre les événements décrits par différents segments.

Ce principe d'une narration augmentée culmine avec la création d'univers partagés : un monde unique se décline à travers de multiples histoires (les films *Star Wars* trouvent des prolongements à travers des romans, des jeux vidéo, des séries d'animation, etc.), qui se fondent en partie sur la capacité du public à faire le lien entre elles. Le rôle du format

⁷⁵ À ce titre, Ryan estime que le « *transmedia storytelling* » devrait plutôt être appelé « *transmedia storyworld* » (2015).

sériel est fondamental : en effet, l'investissement par le public des zones sous-déterminées du récit est particulièrement structurant dans le cas des séries, dans le sens où la diffusion de l'ensemble se fait de manière fragmentée. L'occupation du temps de latence qui sépare les épisodes est ainsi apparue aux producteurs comme un moyen particulièrement efficace pour fidéliser le public. Le jeu en réalité alternée *The Lost Experience* est sorti par exemple pendant l'hiatus entre la deuxième et la troisième saison de *Lost*, en mai 2006. Au contraire d'autres opérations transfictionnelles comme les versions « contrefictionnelles », qui présentent des alternatives au récit initial (Saint-Gelais 2011 : 162-171), les expansions se caractérisent par la volonté d'établir une continuité logique et temporelle entre les épisodes de la série. Le *storytelling* transmédia au sens où l'entend Jenkins apparaît donc comme une sous-catégorie de la transfictionnalité : outre la coordination des univers fictionnels par la production, la transfictionnalité inclut les récits non canoniques, comme les *fanfictions*, et l'impératif d'intégration n'est pas aussi fort que dans le modèle de Jenkins.

La manifestation la plus spectaculaire de ce phénomène est certainement le dispositif de la franchise, qui centralise et normalise les productions liées à un univers donné régi par une marque déposée (*trademark* en anglais), à l'instar de *Star Wars*, *Star Trek*, Marvel, etc. En effet, dans le contexte d'une économie globalisée, les séries transmédiatiques sont souvent développées au sein de conglomérats qui en détiennent la propriété intellectuelle :

Les industriels emploient le mot « extension » pour parler des efforts faits pour élargir leurs marchés potentiels en diffusant le contenu sur différents systèmes de fourniture, le mot « synergie » pour désigner les opportunités économiques issues de leur capacité à posséder et contrôler l'ensemble de ces manifestations, et le mot « franchise » pour nommer un effort coordonné pour mettre sur le marché, dans ces nouvelles conditions, le contenu fictionnel et lui associer une marque. (Jenkins 2013 [2006] : 39)

Les droits des personnages et des différentes œuvres appartiennent alors à la franchise et non au créateur : il s'agit bien de *marques* à part entière, dont l'usage est régulé par le *trademark*⁷⁶ ; les considérations économiques priment dès lors sur les considérations

⁷⁶ Letourneux analyse ainsi cette évolution du *copyright* vers le *trademark* : « Les lois du *copyright* protégeant l'intégrité de l'œuvre (et donc avant tout l'intrigue) ne permettaient pas de façon satisfaisante de protéger un personnage. Le risque était alors de voir la concurrence proposer un ersatz démarquant les caractéristiques d'un héros à succès, puisque ce n'était pas l'œuvre qui était reprise dans ce cas. Ainsi, *Detective Comics* (DC) dut-il multiplier les procès dans les années 1940-1950 pour défendre Superman contre les imitations – Master Man, Wonder Man, Captain Marvel... Les producteurs comprirent alors

artistiques Dans ce contexte, la mise en place d'un univers de fiction coordonné résulte de lourdes opérations commerciales et juridiques. Les franchises peuvent se mettre en place après la production des premiers récits (comme c'est le cas pour *Harry Potter*, dont le succès a largement dépassé les attentes de l'auteur), ou être planifiées à l'avance (*Matrix*, l'Univers Cinématographique Marvel, *Le Seigneur des anneaux*...). Prenons l'exemple de l'Univers Cinématographique Marvel (abrégé MCU, pour Marvel Cinematic Universe) pour en comprendre le fonctionnement.

Dans les années 1990, le groupe Marvel Entertainment connaît de grandes difficultés, liées notamment à la chute des ventes de *comics*, mais aussi à l'éclatement d'une bulle spéculative⁷⁷. La société Marvel Films, lancée en 1993, tente de rétablir la santé financière de la société en cédant les droits de ses produits à de grands studios d'Hollywood. Un contrat est notamment établi avec 20th Fox Century, permettant à celle-ci de produire des films consacrés aux X-Men. En 1996, la vente du studio de Marvel Films à 20th Century Fox aboutit à la création de Marvel Studios, qui reprend les activités de la précédente. Malgré ses efforts de diversification, la société déclare faillite en décembre 1996 (tout en étant autorisée à poursuivre ses activités). Elle est achetée en 1998 par le fabricant de jouets Toy Biz, l'une de ses anciennes filiales. Parmi les nombreuses tractations autour de la licence des personnages Marvel, Columbia Pictures (détenue par Sony Entertainment) remporte en 1999, après huit ans de batailles juridiques impliquant également Marvel et la MGM, les droits de *Spider-Man*, ce qui lui permet de produire la trilogie réalisée par Sam Raimi (2002, 2004, 2007). Les droits de *Hulk* sont quant à eux attribués à Universal Pictures qui produit le film d'Ang Lee en

que c'était le personnage qu'il fallait protéger, comme support d'une infinité de récits et de prolongements sous toutes leurs formes, plutôt que l'œuvre, par définition close sur elle-même. Ils privilégièrent dès lors le *trademark* (la marque déposée) au détriment de celle sur le *copyright* (protection de l'œuvre), glissant vers une logique de produit, de marque. En effet, outre qu'il permet de prolonger indéfiniment les droits, le *trademark* est beaucoup plus à même de répondre aux spécificités des fictions du XX^e siècle. [...]

Le super-héros porte un nom qui est une marque, c'est-à-dire ni un nom commun, ni un nom propre (qui pourrait être porté par un individu réel. Daredevil, Spider-Man, Iron Man, Wolverine délimitent ainsi des identités-marques » (2017 : 418-419).

⁷⁷ Roy Thomas résume ainsi la situation du début des années 1990 : « Au cours des quelques années précédentes, les spéculateurs, et non les lecteurs ordinaires, avaient alimenté le marché en achetant numéros 1 et hors-série spéciaux par paquets entiers. Or en 1993, ils commençaient à prendre conscience d'une vérité toute simple : détenir une multitude d'exemplaires d'un *comic book* particulier ne signifiait pas nécessairement qu'il existerait une multitude de lecteurs prêts à le racheter quelques années plus tard, encore moins à un prix astronomique. Leurs caves débordaient de BD impossibles à revendre, les spéculateurs cessèrent de spéculer... et des milliers de librairies spécialisées mirent la clé sous la porte, dans tout le pays et en peu de temps » (2014 : 95 [dans le livret en traduction française]).

2003. Marvel bénéficie ainsi d'importantes retombées financières si les films fonctionnent bien, comme cela a été le cas pour les différents volets de *Spider-Man* ou de *X-Men*. Mais à partir de 2005, Marvel Studios se lance dans une nouvelle approche et se met à produire indépendamment ses propres films, quand bien même la distribution reste assurée par d'autres studios. Elle parvient par exemple à récupérer les droits de *Hulk*, ainsi que ceux d'*Iron Man*, New Line Cinema n'étant pas parvenu à développer un film avant l'expiration de son option. Un budget de 525 millions de dollars est attribué à la production de dix films sur huit ans, dont la distribution doit être assurée par Paramount Pictures. Les deux premiers films sortis en 2008, *Iron Man* de John Favreau et *L'Incroyable Hulk* de Louis Leterrier, sont un succès, ce qui assure le lancement du MCU, vaste univers coordonné sur le modèle des *comics* de Lee et Kirby dans les années 1960. En 2009, Marvel Entertainment est ensuite rachetée par le Walt Disney Motion Pictures Group, qui assure désormais la distribution de la plupart des films du MCU, tout en préservant la liberté artistique du groupe. Marvel Entertainment est racheté par la Walt Disney Company fin 2009, mais conserve sa liberté artistique. Le succès des films suivants, *Thor* (Brannagh 2011) et *Captain America: First Avenger* (Johnston 2011) en font l'une des franchises les plus rentables. La mise en place et l'expansion d'un univers qui se fonde sur des personnages préexistants dépend donc avant tout de négociations contractuelles et d'opérations financières entre conglomérats : c'est d'elles que dépendent les prolongements transfictionnels des récits. Parmi les derniers développements en date, on peut évoquer l'accord conclu entre Sony Entertainment et Marvel à propos de *Spider-Man*, qui a entraîné l'annulation de la franchise concurrente que Sony voulait mettre en place dans la foulée des deux volets de *The Amazing Spider-Man* (Webb 2012, 2014). La production par Marvel Studios et Columbia Picture conjointe d'un film consacré à Spider-Man a ainsi pu être négociée (*Spider-Man: Home Coming*, Watts 2017)⁷⁸, et le personnage a pu être intégré au MCU à partir de *Captain America: Civil War* (Russo 2016). Enfin, en juillet 2018, le rachat par Disney de 21st Century Fox, la maison mère de 20th Century Fox qui détenait les droits des X-Men, laisse envisager la possibilité de leur faire rejoindre le MCU. Le MCU est ainsi parvenu à sortir Marvel Entertainment de ses difficultés en fidélisant des publics dépassant le cercle des amateurs de *comics*. En effet, il s'appuie sur le recyclage de super-héros préexistants, mais en les émancipant des événements racontés dans les *comics* : il s'agit de *reboots* davantage que d'adaptations,

⁷⁸ Tandis que Sony Entertainment assure le financement et la distribution : les recettes du film reviennent à Sony, tandis que Marvel récupère le bénéfice des produits dérivés.

même si la fidélité au matériau originel rentre largement en compte. Les films offrent la possibilité d'une réception sérielle ou d'une réception cyclique selon le degré d'investissement du spectateur. Dans la première phase (films produits de 2008 à 2012, d'*Iron Man* à *Avengers*), la plupart des volets jouissent d'une certaine autonomie narrative : il n'est pas indispensable d'avoir vu *Iron Man* pour comprendre *Thor*, ou d'avoir vu *Thor* pour comprendre *Captain America : First Avenger*, etc. Cependant, on assiste d'emblée à la mise en place progressive d'une intrigue qui prend en charge la continuité entre les films, à travers des séquences post-génériques qui annoncent la rencontre des super-héros dans *Avengers* : dans sa première apparition à la fin d'*Iron Man*, Nick Fury (Samuel Lee Jackson) apprend à Tony Stark (Robert Downey Jr.) qu'il fait partie d'une écologie super-héroïque plus vaste. Le succès de ce premier ensemble a abouti au développement d'une deuxième phase et à la production d'un nombre considérable de séries dérivées qui viennent se greffer dans les interstices du récit matriciel : séries télévisées (*Les Agents du SHIELD*⁷⁹, *Agent Carter*⁸⁰, *Daredevil*⁸¹...), séries d'animation (*Avengers Rassemblement*⁸²), *comics*⁸³. Dans les franchises, l'indexation sur un dénouement d'ensemble est donc beaucoup moins importante que dans les récits mis en feuilleton, ou même que dans certains récits mis en série.

La reprise allographe est ainsi au fondement même de la franchise. Dans certains cas, une figure d'auteur central se dégage (George Lucas, les Wachowski), mais une immense partie du travail d'écriture est déléguée aux différentes équipes. Plusieurs développements sont possibles : on peut distinguer entre une stratégie fondée sur le *recyclage* de récits et de personnages préexistants (*Le Seigneur des anneaux*, *Harry Potter*...), et une stratégie *expansionniste*, qui vise à compléter et étendre un récit originel (*Star Wars*, *Matrix*...). Jenkins indique que la familiarité du public avec les personnages apparaît comme un atout : « Souvent, les personnages des récits transmédiés n'ont pas tant besoin d'être introduits que d'être réintroduits, car ils peuvent être déjà connus grâce à d'autres sources » (Jenkins 2013 [2006] : 119). La convergence pose de nombreuses difficultés en termes de production : elle suppose de trouver des réalisateurs, auteurs, etc.,

⁷⁹ ABC 2013-.

⁸⁰ ABC 2015-2016.

⁸¹ Netflix 2015-.

⁸² Disney XD 2013.

⁸³ Les *tie-in comics*, ou *comics* dérivés, dans la continuité du MCU, dont les personnages prennent les traits des acteurs des films, sont à distinguer des autres *comics* Marvel, dont l'intrigue est autonome de celle des films.

qui acceptent de travailler dans le cadre d'un univers partagé, avec les contraintes de coordination que cela implique (respecter la *storyline*, accueillir des acteurs recrutés pour les films précédents...).

En outre, la franchise remplit une fonction normalisatrice, qui consiste à maintenir un équilibre entre une visée nettement expansionniste et l'impératif de la continuité. Cela peut donner lieu à des corrections rétrospectives qui rétablissent une cohérence narrative défaillante. Par exemple, l'un des derniers plans du *Retour du Jedi* (Lucas 1983) donne à voir l'apparition des fantômes de Yoda, d'Obi-Wan Kenobi et d'Anakin Skywalker avant qu'il ne devienne Dark Vador. Ce dernier, incarné à l'origine par Sebastian Shaw, a été remplacé par Hayden Christensen au moment de la sortie du film en DVD en 2004, afin que l'apparence du père de Luke soit conforme à celle des épisodes I, II, et III. Les films ne sont donc pas conçus comme des produits finis, ils sont amenés à subir des ajustements en fonction des divers ajouts dans l'univers : la cohérence dans l'identité des personnages et dans le monde narratif prime par rapport à la conservation de l'œuvre initiale. Dans cette optique, qu'on pourrait qualifier d'« anti-patrimoniale », la stabilité de l'œuvre n'est jamais assurée, ce qui est loin, bien entendu, de susciter l'unanimité des spectateurs, souvent attachés à la conservation de l'œuvre telle qu'ils l'ont connue dans leur enfance⁸⁴.

Ainsi, la sérialité des modes de production et la transmédiabilité de la diffusion entraînent une organisation narrative décentralisée des univers fictionnels⁸⁵. Ce qui prévaut alors n'est pas la logique *du* média dans lequel s'inscrit le récit initial, mais celle *des* médias, et ce avant même la diversification des supports liée aux avancées technologiques du XX^e siècle. Le récit sériel joue d'emblée sur un double tableau, celui de la narration et celui du monde qui la déborde et qui autorise tous les réinvestissements transfictionnels. Cet aspect sera toujours à garder à l'esprit pour éviter toute tentation réductionniste : il s'agit de saisir les enjeux narratifs non pas à hauteur d'un seul média,

⁸⁴ Dans le même sens, mais sur un plan technologique et non plus diégétique, on peut signaler l'actualisation des effets spéciaux des épisodes IV, V et VI lors des différentes sorties en DVD. Voir aussi les critiques qui ont été adressées à Don Rosa pour la nouvelle version de *La Jeunesse de Picsou* pour l'œuvre intégrale, chapitre 8.

⁸⁵ Il convient cependant de prendre garde à ne pas basculer dans une forme de téléologie historique, qui ferait du *storytelling* transmédia l'aboutissement contenu en germe dès les débuts de l'ère médiatique, penchant que Maigret souligne chez Jenkins (2013 : 9-10).

mais au sein d'une écologie médiatique qui inclut, dès l'origine, les discours des récepteurs en tant qu'épitéxtes⁸⁶ structurant l'expérience⁸⁷.

IV — DES MÉDIAS AU TRANSMÉDIA

Avant d'approfondir la manière dont la sérialité réorganise les relations entre les médias, il me faudra commencer par revenir sur la définition de ce qu'*est* un média, qui ne saurait être réduit à un simple support matériel pour le récit. La définition des médias s'avère à géométrie variable selon les domaines et les aspects privilégiés. Pour ne prendre qu'un exemple, Maigret insiste sur le fait que les médias reposent sur une interaction différée, ce qui le conduit à en proposer une définition communicationnelle :

Le mot *média* (du latin *medius*, qui est au milieu), renvoie [...] à la mise en relation à distance, sans possibilité majeure d'interaction entre le récepteur et l'émetteur, c'est-à-dire à un type de communication qui se distingue de la communication interindividuelle (échange de face-à-face) et de la communication organisationnelle en petits groupes où le récepteur a une faible capacité de réponse à l'émetteur (communication d'entreprise ou cours en école par exemple). (Maigret 2003 : 28-29)

Si cette définition présente l'avantage non négligeable de ne pas désolidariser les médias des flux de communication, elle nécessite cependant d'être davantage spécifiée pour constituer un outil de travail satisfaisant pour l'étude du récit.

1. Critères technologiques, sémiotiques et culturels

De nombreux chercheurs ont souligné le problème de l'extension du terme « média ». Ryan propose ainsi une synthèse de la définition du dictionnaire *Webster* :

(1) un support ou un système de communication, d'information ou de divertissement ; (2) un moyen d'expression matériel ou technique (comprenant l'expression artistique). Le type 1 envisage les médias comme des *canaux* ; tandis que le type 2 les envisage comme des *langages*. [...] Les médias de type 1 comprennent la télévision, la radio, Internet, le gramophone, le téléphone – qui sont tous des types distincts de technologies – aussi bien que des supports culturels, comme les livres ou les

⁸⁶ Genette définit l'épitéxte comme « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité » (1987 : 315).

⁸⁷ Voir chapitre 2.

journaux. Les médias de type 2 correspondraient au langage, au son, à l'image, ou, de façon plus restreinte, au papier, au bronze ou au corps humain⁸⁸. (Ryan 2006a : 17*)

La première définition, que Ryan qualifie de « transmissive », s'avère réductrice dans le sens où elle présuppose que le message préexiste au média, qui ne fait que le transmettre sans l'affecter. Elle propose dès lors plusieurs approches combinables pour éviter ce biais. La première approche conçoit les médias comme des phénomènes *sémiotiques* qui recourent les perceptions sensorielles : arts linguistiques, visuels, auditifs. La suivante, qui envisage les médias comme des *technologies*, permet d'affiner l'approche sémiotique en sous-catégories qui correspondent soit au matériau brut mis en œuvre (les pigments pour la peinture, la voix pour le chant, la pierre pour la sculpture...), soit à une invention technologique (écriture, radio, télévision, Internet). Le français peut ici permettre de lever partiellement une ambiguïté de l'anglais, puisque le terme *medium* met l'accent sur la dimension essentiellement technologique du *média*. Cependant, ainsi que l'a noté Maigret, cette différence n'est pas vraiment stabilisée dans les usages :

Issu du latin, il s'écrit au pluriel *médias*, alors que l'anglais a conservé pour sa part le singulier *medium* et le pluriel *media*. *Médium* est cependant repris en français, soit dans le sens de média, soit pour évoquer la dimension strictement technologique (le médium télévision s'appuie sur des procédés technologiques visuels et oraux, le livre utilise le langage écrit et le support papier). (Maigret 2003 : 29)

Enfin, les critères qui permettent de distinguer les différents médias sont également d'ordre *culturel* :

Les journaux, par exemple, s'appuient sur les mêmes supports sémiotiques et sur la même technologie d'impression que les livres, mais « la presse » est souvent considérée comme un média en tant que tel, à l'instar des autres médias dits « de masse » : la télévision, le film, la radio, et Internet⁸⁹. (Ryan 2006a : 24*)

L'exemple du roman-feuilleton permet de bien comprendre l'importance de ce dernier aspect. Si l'on s'en tient uniquement aux dimensions sémiotique et technologique, il s'avère difficile d'appréhender les différences entre les romans publiés en volumes et

⁸⁸ « (1) a channel or system of communication, information, or entertainment ; (2) a material or technical means of expression (including artistic expression). Type 1 regards medias as conduits, or methods of transmitting information; and type 2 regards them as languages. [...] Media of type 1 include TV, radio, the Internet, the gramophone, the telephone — all distinct types of technologies — as well as cultural channels, such as books and newspapers. Media of type 2 would be language, sound, image, or more narrowly, paper, bronze, or the human body. »

⁸⁹ « Newspapers, for instance, rely on the same semiotic channels and printing technology as books, but « the press » is highly regarded as a medium in its own right, on par with the other so-called mass media of TV, film, radio, and the Internet. »

les romans publiés en feuilletons quotidiens dans les journaux. Or, comme le rappelle Ryan, la presse est considérée par les sociologues comme un média à part entière « parce qu'elle remplit un rôle culturel unique dans l'«écologie médiatique»⁹⁰ » (Ryan 2012 : §15*). Privilégier les deux premières approches au détriment de la troisième reviendrait à passer à côté d'éléments de compréhension fondamentaux du roman-feuilleton, tant au niveau de la production que de la réception. C'est aussi la dimension culturelle qui explique que le transfert de récits d'un média à un autre, sémiotiquement et technologiquement proche, ne se fasse pas toujours : si le film s'adapte sans problème du cinéma à la télévision ou à l'ordinateur, la série télévisée ne peut s'exporter sur grand écran dans un contexte où la fréquentation du cinéma est bien moins régulière depuis que les foyers sont systématiquement équipés de téléviseurs⁹¹. La quasi-disparition des *serials* est incontestablement liée à l'émergence de la télévision, qui engendre une fréquentation des salles obscures sur des bases moins régulières.

2. Médias et narrativité

On peut en outre insister sur le rôle de la fonction narrative dans l'avènement d'un média. Comme l'ont montré André Gaudreault et Philippe Marion dans un chapitre intitulé « Un média naît toujours deux fois » (2013 : 149-177), le récit a permis de faire passer une simple invention/attraction au statut de média à part entière. Reprenant partiellement la théorie de Stanley Cavell (1999 [1971]), les deux auteurs y défendent une approche généalogique du cinéma fondée sur l'idée d'une double naissance, de l'invention du support technologique à celle du média à proprement parler. Cette double naissance se décompose en trois temps : « apparition, émergence et avènement » (2013 : 153) marquant la transition du « filmé » (2013 : 156), qui « ne possède qu'une narrativité de premier niveau, inhérente à un dispositif qui prévoit des images séquentialisées et une durée imposée propres au régime de l'*homochronie* » (2013 : 157), au « filmique » (2013 : 156), qui se caractérise par la « motivation narrative » (2013 : 157)⁹² :

Dans les premiers moments du média, le récit ne constitue pas une préoccupation réelle. La motivation narrative passe largement après la fascination qu'exerce l'instrument de captation. Cette

⁹⁰ « *“the press” is widely regarded by sociologists as a medium in its own right because it fulfills a unique cultural role in the “media ecology”.* »

⁹¹ On peut toutefois signaler quelques exceptions : les épisodes finaux des saisons de *Doctor Who* sont parfois projetés au cinéma au Royaume-Uni. Mais il s'agit, dans ce cas, d'événements locaux et ponctuels visant les téléspectateurs réguliers de la série, qui la retrouvent sur petit écran à la saison suivante.

⁹² Il convient de préciser que la dimension narrative ne joue pas systématiquement un rôle dans l'avènement de tous les médias : Gaudreault et Marion prennent l'exemple du téléphone portable, qui n'est pas devenu un média narratif contrairement au cinéma (2013 : 166-167).

situation n'allait bien entendu pas durer éternellement et, une fois l'effet de *novelty* passé, le supplément de programme qu'était jusqu'alors la narrativité extrinsèque allait tendre à devenir une valeur sûre, concourant à la mise en place d'une nouvelle donne cinématographique. [...] L'avènement de l'institution serait donc, dans le cas de la cinématographie, tributaire d'une accession à la plénitude narrative. (Gaudreault, Marion 2013 : 157-158)

Ce mouvement s'observe également dans le cas d'autres supports, à l'instar de la télévision, comme l'exprime éloquentement le titre de l'article d'Isabelle Gaillard consacré à l'étude de la transformation de ce média en objet de consommation courante en France et au « passage d'un objet de laboratoire à un objet de plus en plus convoité » (2006 : §4) : « De l'étrange lucarne à la télévision. Histoire d'une banalisation (1948-1984) ». Resituer le média dans une perspective diachronique permet cependant de nuancer l'idée de sa narrativité intrinsèque : il s'agit plutôt d'une narrativité « secondaire » et potentiellement temporaire (Gaudreault, Marion 2013 : 155), comme l'indiquent certains usages récents. Gaudreault et Marion montrent que « [d]u côté du cinéma, la narration-fiction classique cède une place de plus en plus importante à d'autres registres de consommation visuelle » (2013 : 158), et qu'avec la montée en puissance de la numérisation, on assiste à un « retour à l'attraction au détriment de la narration » (2013 : 159). L'identité d'un média se conçoit donc comme la « fédération provisoire et *consensuelle* (c'est-à-dire en synchronie avec les usages sociaux) de diverses séries culturelles » (2013 : 169). Ils empruntent ainsi à Charles R. Acland (2006) la notion de « média résiduel » qui va à l'encontre de l'idée d'un remplacement d'un média par son successeur (2013 : 169-170) : les différentes configurations médiatiques sont fondées sur l'hybridation ; il n'existe pas de médias « purs », parfaitement autonomes et hermétiques. L'identité d'un média doit être « constamment réajustée, voire redéfinie » (2013 : 159) : avec la généralisation du numérique, le cinéma connaît ainsi « troisième naissance » (2013 : 172) qualifiée de « différentielle » (2013 : 174). L'hypothèse d'un enchaînement de ruptures de paradigmes est soumise à caution par un certain nombre de chercheurs⁹³,

⁹³ L'hypothèse d'une succession entre une phase dominée par l'attraction et une phase dominée par l'intégration narrative a été initialement formulée par André Gaudreault et Tom Gunning (1989 [1985]) à la suite du congrès de la Fédération internationale des archives du film (FIAF) tenu à Brighton en 1978. Le concept d'attraction permettait alors de pallier un biais des études cinématographiques, dont les outils théoriques s'avéraient peu adaptés au cinéma des « premiers temps ». Cependant, un certain nombre de chercheurs ont pointé les limites épistémologiques d'une telle partition entre « cinématographie-attraction » (Gaudreault 2008) et cinéma institutionnalisé (autour de 1906-1910), soulignant notamment le risque d'essentialisation que comporte l'isolement d'une rupture entre les deux et la sous-estimation des « phénomènes d'entremêlement de l'attraction et de la narration » (Albera, Boillat, Carou, Le Forestier, 2009 : §16). Jacques Aumont note également qu'« [i]l y a beaucoup d'attractionnel dans le cinéma des années 1920, 1930, 1940, et à coup sûr, des années 1980, 1990, etc. », et fait remarquer que

mais on peut en retenir l'idée maîtresse, à savoir celle de l'instabilité des usages d'un média. Le même constat s'applique à la télévision, dont l'usage a considérablement évolué au cours des décennies. Comme l'ont montré les nombreuses études consacrées au sujet (Baboulin, Gaudin, Mallein 1983, Morley 1986, Cubitt 1991, Gray 1992), la généralisation du magnétoscope à partir des années 1980 a profondément modifié le rapport à la temporalité télévisuelle dans le sens où il diminuait la dépendance des spectateurs vis-à-vis de la grille horaire, permettait l'archivage, le visionnage, la possibilité d'accélérer, de reculer ou de faire des arrêts sur images. Sean Cubitt remarque que l'aura de la télévision en direct, qui reposait sur le caractère fugace de l'événement télédiffusé, a été remise en cause par l'usage de la VHS (1991 : 35). Bolter et Grusin signalent également que le magnétoscope a rendu la séparation entre film et télévision moins nette, même s'ils continuent à être identifiés comme des objets culturels distincts (2000 [1999] : 186). Cette assertion est nuancée par Ann Gray (1992 : 117), qui montre que l'utilisation du magnétoscope n'a rien de systématique et qu'elle n'a donc pas mis fin au visionnage de la télévision en direct. Elle offre cependant, à l'évidence, une marge de manœuvre beaucoup plus importante pour les téléspectateurs sur les programmes. Ainsi, une série comme *Twin Peaks* (ABC 1990-1991), qui multiplie les indices cachés, visibles uniquement en décomposant chacune des scènes, se conçoit explicitement en lien avec la culture du magnétoscope. Les possibilités d'archivage, de stockage, de visionnage et d'arrêt sur image sont encore plus poussées avec le DVD, qui remplace la VHS en quelques années à partir de son lancement en 1997⁹⁴. Plus récemment, le développement de la VàD et du téléchargement (légal ou illégal) a encore assoupli le lien du

le terme « attraction » est emprunté à un texte d'Eisenstein datant de 1924 (2011 : 161). Pour une nouvelle mise en perspective de la notion, voir l'ouvrage collectif dirigé par Wanda Strauven (2006), intitulé *The Cinema of Attractions Reloaded*.

⁹⁴ Selon Derek Kompare, le DVD ne doit pas être conçu comme le simple prolongement de la VHS, mais comme un format médiatique à part entière : « Bien qu'il ne s'agisse pas de la première technologie vidéo domestique, ni même du premier usage significatif du format de disque optique, la technologie du DVD a redynamisé ce processus d'expansion et d'adoption continu. Par conséquent, ce n'est pas simplement un "spin-off" ou une amélioration du VHS, mais plutôt le premier format médiatique significatif du XXI^e siècle » (2006 : 344*). (« *Although it wasn't the first home video technology, nor even the first significant use of the optical disc format, DVD technology has reenergized this process of continual expansion and adoption. Accordingly, it is not only a "spin-off" or upgrade from VHS but rather the first significant media format of the twenty-first century.* ») Il ajoute que « regarder un long métrage en DVD n'est pas la même expérience que de le regarder au cinéma, à la télévision, ou sur cassette vidéo » (2006 : 346*). (« *watching a DVD of a feature film is a distinct experience from watching it in the theater, on television, or on videotape.* ») Outre les améliorations du son et de l'image, l'un des avantages fondamentaux du DVD par rapport à la VHS, selon Kompare, est le gain de place. Il considère à ce titre que l'aboutissement de la technologie du DVD est le coffret réunissant l'intégralité des épisodes d'une saison de série télévisée.

télespectateur au calendrier de diffusion⁹⁵. En outre, les séries ne se regardent plus uniquement à la télévision, mais également sur ordinateur ou sur tablette. Les chaînes numériques, à l'instar de Netflix, s'inscrivent à l'encontre du fonctionnement en « flux continu » de la télévision (Williams 2003 [1974]) et livrent la totalité des épisodes d'une saison en une seule fois, ce qui implique le développement de stratégies narratives adaptées à de tels usages⁹⁶. Cela ne signifie pas pour autant la disparition des anciens modèles, puisque la diffusion hebdomadaire des épisodes demeure majoritaire ; il serait hasardeux de prophétiser qu'elle est vouée à disparaître.

Une autre question problématique se dégage en ce qui concerne les récits sériels, qui tendent à se détacher partiellement de leur support d'origine. L'usage désormais largement répandu du néologisme « sériphilie », fondé sur le modèle de la cinéphilie, pose une nouvelle question : les séries télévisées sont-elles un média à part entière, au même titre que le cinéma ? D'une part, contrairement au cinéma qui ne diffuse de nos jours qu'un type de programme (le film, qu'il soit fictionnel ou documentaire) – ce qui permet une assimilation entre le média et les objets culturels qui y sont attachés – la télévision consiste en une multitude de programmes différents ; d'autre part, on peut observer un mouvement d'autonomisation des séries par rapport au support télévisuel. Ce phénomène semble donc être dû en grande partie à des évolutions technologiques telles que le DVD ou la VàD, mais cette explication n'est guère suffisante, puisque ce phénomène s'observe déjà dans le cas du roman-feuilleton et qu'il n'est pas lié à des progrès techniques. Thiesse a montré dans son étude de la lecture populaire au début du XX^e siècle que les lectrices de feuilletons découpaient les livraisons de leurs romans

⁹⁵ La progression de l'usage de la VàD est concomitante d'un net effritement de la consommation de DVD et de Blu-ray, perceptible dès le milieu des années 2000. De manière symptomatique, un collectif dirigé par James Bennett et Tom Brown s'intitule, dès 2007, au moment où les ventes de supports physiques commencent à enregistrer leurs premiers tassements, *Film and Television After DVD*, prenant ainsi acte de la tendance à la dématérialisation des supports. Les auteurs constatent en introduction, à partir des revendications de la Writers Guild of America lors de la grève de 2007, les signes d'« un recul potentiel de l'importance des DVD dans l'économie des industries du film et de la télévision » (2007 : 1*). (« *a potential move away from the importance of DVDs in the economics of the film and television industries.* ») Le DVD prend selon eux « le chemin de l'obsolescence » (« *on the road to obsolescence* », 2007 : 2*). Dix ans plus tard, les chiffres de ventes de DVD et Blu-ray confirment de telles observations. En France, selon les chiffres publiés sur le baromètre CNC-GfK du marché de la vidéo physique, le total de bénéficiaires engrangés par les ventes de DVD et de Blu-ray s'élevait à 536,56 millions d'euros en 2017, soit 72,30 millions d'unités vendues, contre 1784,18 millions d'euros en 2005 pour l'ensemble des supports physiques (dont 26,88 millions de VHS), soit 143,41 millions d'unités vendues (dont 3,62 millions de VHS). URL : <https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/statistiques/barometre-video>.

On notera que le livre de Bennett et Brown succède d'un an seulement à l'article de Kompare (2006), cité en note précédente, qui se donnait pour objet de réévaluer l'impact du DVD sur les modes de consommation. Un tel calendrier révèle l'évolution rapide des usages entre la fin et le début du millénaire.

⁹⁶ Voir chapitre 8, p. 484-505.

préférés dans les journaux et les cousaient ensemble pour constituer des biens échangeables (2000 [1984]). Le feuilleton apparaît ainsi comme un espace différencié, isolable et séparable au sein du journal, qui peut être émancipé de son support d’ancrage. Ces velléités de conservation de la part des lecteurs montrent que le roman-feuilleton échappe – du moins partiellement – à l’usage éphémère du journal quotidien, et elles ne sont donc pas systématiquement liées aux nouvelles possibilités offertes par une avancée technologique mais dépendent également de la volonté des publics (et plus particulièrement, en l’occurrence, des publics d’origine populaire, qui sont l’objet des études d’Anne-Marie Thiesse ou de David Morley) de se réapproprier les récits et de dépasser ce qui peut apparaître comme une limite du support initial. Les diffuseurs sont contraints de s’adapter rapidement à ces usages afin d’éviter au maximum la circulation de versions bricolées ou piratées, dont ils ne peuvent tirer aucun bénéfice. L’étroite imbrication des fonctions narratives et des usages des publics apparaît ici nettement ; j’y reviendrai plus longuement ultérieurement⁹⁷.

Les éléments à prendre en compte pour définir les médias sont donc « multidimensionnels », comme le rappelle Jan-Noël Thon :

dans un contexte narratologique du moins, il semble qu’il émerge un consensus qui consiste à comprendre le terme comme référant à un concept multidimensionnel, qui combine au moins une dimension sémiotico-communicative, une dimension matérielle/technologique, et une dimension culturo-institutionnelle⁹⁸. (Thon 2015 : 441*)

Selon Ryan, une narratologie attentive aux effets du média sur le récit doit également être consciente des limites du déterminisme médiatique (Ryan 2006a : 29) et éviter l’essentialisation en adoptant une optique comparative, ce qui l’amène à conclure que la « médialité » est « une propriété relationnelle plutôt qu’absolue⁹⁹ » (Ryan 2006a : 25-26*). Pour qu’une définition des médias soit opérationnelle dans le contexte de l’étude des récits sériels, il faut donc qu’elle soit avant tout *consensuelle* (Rajewski 2010 : 61, Thon 2015 : 442). Werner Wolf va également dans ce sens :

Un média, ainsi que le terme est utilisé dans les études littéraires et intermédiaires, est un moyen de communication défini conventionnellement et culturellement, qui se caractérise non seulement par des supports (ou un support) techniques ou institutionnels spécifiques mais principalement par

⁹⁷ Voir chapitre 2.

⁹⁸ « *at least in a narratological context, there seems to be an emerging consensus that the term is best understood as referring to a multi-dimensional concept, combining at least a semiotic-communicative, a material-technological, and a cultural-institutional dimension.* »

⁹⁹ « *“Mediality” (or mediumhood) is thus a relational rather than an absolute property.* »

l'usage d'un ou plusieurs supports sémiotiques dans la transmission des contenus, qui incluent, sans s'y restreindre, des « messages » référentiels. Généralement, les médias entraînent des différences sur le type de contenu qui peut être évoqué, la manière dont ces contenus sont présentés, et la manière dont on les expérimente¹⁰⁰. (Wolf 2011 : 2*)

En outre, ainsi que le souligne Thon, l'adjectif « transmédia » est utilisé de façon différente selon les chercheurs. Au sens large, qui est le plus couramment utilisé mais qui est aussi le plus vague, la narratologie transmediale désigne l'étude des « pratiques narratives dans différents médias¹⁰¹ » (Herman 2009 : 194*). Cette acception est retenue par Berthelot et Pier, pour qui la narratologie transmediale s'intéresse « à la présence relative du récit [...] dans les médias non-linguistiques » (2010 : 9), ou encore par Wolf :

La transmedialité concerne les phénomènes qui ne sont pas spécifiques à un média individuel et/ou qui sont examinés dans le cadre d'une analyse comparative des médias qui ne se concentre pas sur un média source particulier. Dans la mesure où ils ne sont pas spécifiques à un média, ces phénomènes apparaissent dans plusieurs médias¹⁰². (Wolf 2011 : 5)*

En revanche, dans son sens restreint, la transmedialité ne renvoie pas « au média narratif en soi, mais aux stratégies transmediales de représentation narrative (et aux autres phénomènes transmediaux) qui se manifestent à travers une série de médias narratifs¹⁰³ » (Thon 2015 : 440*). Elle s'applique essentiellement à l'étude des grands ensembles transmediaux, tels qu'ils sont mis en place par les franchises notamment. Thon insiste également sur le fait que lorsque l'adjectif est utilisé dans ce sens plus précis, se pose malgré tout le problème des compétences des chercheurs, qui se restreignent souvent à l'analyse d'un ou deux médias (Thon 2015 : 441). Par exemple, dans la mesure où elle souligne l'« autonomie perpétuellement transitoire d'un média » (2013 : 173), l'analyse de Gaudreault et Marion va ainsi dans le sens du projet de la narratologie transmediale, qui est attentive à la mixité des supports. Je retiendrai ici le sens large de la « narratologie transmediale » pour me référer à l'usage raisonné de concepts qui ne se limitent pas à un

¹⁰⁰ « *Medium, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential "messages". Generally, media make a difference as to what kind of content can be evoked, how these contents are presented, and how they are experienced.* »

¹⁰¹ « *storytelling practices in different medias* »

¹⁰² « *transmediality concerns phenomena that are non-specific to individual media and/or are under scrutiny in a comparative analysis of media in which the focus is not on one particular source medium. Being non-media specific, these phenomena appear in more than one medium.* »

¹⁰³ « *the term "transmedial narratology" appears to be best used to refer mainly to [narratological approaches that] are primarily interested not in narrative media per se, but in transmedial strategies of narrative representation (and other transmedial phenomena) that manifest themselves into a range of narrative media.* »

seul support, tandis qu'un « récit transmédiatique » désignera un récit qui se décline sur divers médias coordonnés. Le domaine de la narratologie transmédiatique peut inclure ce corpus, sans toutefois s'y limiter.

V — DÉVALORISATION SYMBOLIQUE DES RÉCITS SÉRIELS

L'étroite corrélation entre les structures narratives et le contexte médiatique qui englobe les récits sériels a longtemps freiné leur prise en compte par les théories du récit. La série et le feuilleton, en tant que formes spécifiques, apparaissent comme des formes « naturelles » de la culture industrielle, ce qui pose problème au niveau du jugement esthétique. Ainsi que le relève Eco, les « produits des mass media ont été assimilés à ceux de l'industrie dans la mesure où ils étaient produits en série, ce type de production « sérielle » étant jugée étrangère à l'invention artistique » (Eco 1994 : 11). Les critiques portant sur la nature industrielle de l'écriture feuilletonesque n'ont pas tardé à se multiplier dans le sillage de Sainte-Beuve :

Les journaux s'élargissant, les feuilletons se distendant indéfiniment, l'élasticité des phrases a dû prêter¹⁰⁴, et l'on a redoublé de vains mots, de descriptions oiseuses, d'épithètes redondantes : le style s'est *étiré* dans tous ses fils comme les étoffes trop tendues. (Sainte-Beuve [1839], in Dumasy 1999 : 35)

Si ces phrases sont antérieures à la scission du champ littéraire à proprement parler (que Bourdieu situe dans les années 1860¹⁰⁵), elles n'en convoquent pas moins une dichotomie caractéristique entre la fonction marchande et la fonction symbolique des biens culturels, en instituant un antagonisme indépassable entre la logique de profit immédiat, qui soutient la publication en feuilletons, et l'impératif artistique que suppose l'activité littéraire. On trouve donc déjà, sous la plume de Sainte-Beuve, une valorisation du désintéressement (Bourdieu 1991) qui structurera, dans les décennies suivantes, l'idéologie du sous-champ de la production restreinte. Ces manœuvres infraconscientes de distinction symbolique passent notamment par la dénonciation de « la triste influence

¹⁰⁴ Sens rare du verbe « prêter », qui, employé absolument, signifie « s'étendre », « s'élargir », ou « fournir une ample matière ».

¹⁰⁵ Le champ littéraire se scinde selon Bourdieu (1991, 1998 [1992]) dans la seconde moitié du XIX^e siècle entre un sous-champ dominé par la recherche d'une reconnaissance économique auprès d'un large public et un autre sous-champ dominé par la recherche d'une reconnaissance purement artistique auprès des pairs. Dans le sous-champ de production restreinte, l'autonomie par rapport à l'influence économique est revendiquée par les agents, ce qui se traduit notamment par une représentation quasiment sacralisée de la figure de l'auteur.

de l'improvisation journalière », pour reprendre une expression de Gaschon de Molènes ([1841], in Dumasy 1999 : 158), qui souligne que le rythme de publication quotidien et l'étirement *ad infinitum* des intrigues ont une incidence néfaste sur la cohérence de l'histoire et des personnages :

Le romancier avait entrepris une traversée de plusieurs mois avec des provisions pour quelques heures ; il avait des décorations pour son théâtre, des costumes pour ses acteurs ; il n'avait oublié que la pièce, ou plutôt il avait espéré qu'elle se ferait toute seule ; et ce qu'il y a de malheureux, c'est qu'effectivement elle se fait ! (Gaschon de Molènes, 1841, in Dumasy 1999 : 166)

L'improvisation, qui rapproche dangereusement l'écriture littéraire du journalisme, est ainsi érigée en repoussoir par les critiques : Cuvillier-Fleury dénonce « l'improvisation rapide et aventureuse » (1842, in Dumasy 1999 : 68) qu'il décèle dans les romans de Sue, et Gaschon de Molènes considère *Mathilde*, du même auteur, comme « une sorte d'improvisation bâtarde » (1841, in Dumasy 1999 : 166)... On pourrait continuer à l'envi le relevé des occurrences du mot, systématiquement employé à des fins de dévalorisation. Tous dressent le constat d'une absence de prise des auteurs sur leurs feuilletons, qui subissent ainsi des développements proprement incontrôlables, réduisant le roman à n'être plus qu'une « composition commode, rapide, écrite au jour le jour, où l'action (je ne parle pas du style, on n'y songe plus) va au hasard, se déroule et s'arrête comme elle veut » (Anonyme, 1839, in Lyon-Caen 2006 : 61). Constatant une similitude frappante entre les arguments à l'encontre du roman-feuilleton dans les années 1840 et ceux à l'encontre de la télévision de nos jours, Dumasy suggère l'existence d'une continuité entre les discours :

Ce serait un tort [...] de croire que les inquiétudes et les réticences, la fascination et parfois la dénégation qui sont l'habituelle escorte des séries télévisées à succès (de *Dallas* à *Hélène et les garçons* ou *X-Files* pour ne citer que les plus récentes) ou encore des films « grand public » et/ou « à grand spectacle » et de la consommation grandissante des jeux vidéo, soient des phénomènes nouveaux, engendrés par les médias de l'image. Ils ne sont en fait que l'écho affaibli mais fidèle d'un débat auquel la nouveauté donnait alors toute sa virulence, et qui surgit significativement au tout début du développement, en France, du grand capitalisme industriel dont nous vivons le splendide épanouissement : le débat qui accompagna, dès la fin des années 1830, l'introduction du roman en feuilletons dans les journaux quotidiens. (Dumasy 1999 : 5)

La déstabilisation d'un système institutionnalisé a contribué à la mise en place d'un discours de réaction, ajoute Dumasy :

force est de constater que, dans les années 1840, le phénomène d'industrialisation de la production littéraire de médiatisation de la culture et de massification du public, à peine ébauché, presque virtuel encore, est déjà vécu comme une réalité parfaitement déployée, et envisagé dans toutes ses conséquences, non à venir, mais comme si elles étaient déjà là. L'intellection de la logique culturelle s'impose à la perception du réel, qu'elle modèle. (Dumasy 1999 : 21)

Les arguments qui structureront le discours critique au siècle suivant sont donc déjà en place dans les années 1830, avant que la littérature n'embrasse pleinement le tournant industriel, avant même le succès des *Mystères de Paris* : la dépendance des auteurs vis-à-vis de la fonction publicitaire des récits, l'indigence des contenus et du style, ainsi que l'abrutissement des lecteurs sont déjà systématiquement villipendés. Esquenazi va dans le même sens lorsqu'il constate une certaine réticence à envisager les séries comme des objets esthétiques à part entière :

romans-feuilletons (d'Alexandre Dumas, Honoré de Balzac ou Eugène Sue) et films (de John Ford, Howard Hawks ou F.W. Murnau) ne sont pas traités comme des œuvres, mais comme le symptôme d'un même phénomène industriel « de masse »¹⁰⁶. Les objets ne sont plus regardés en fonction de leur construction esthétique et narrative ou du projet de leurs auteurs, mais en raison de leur succès populaire. Les arguments employés n'ont guère changé depuis la diatribe de Sainte-Beuve, rédigée en 1839, « De la littérature industrielle ». [...]

Dans cette perspective, le « pouvoir des séries télévisées » s'apparente au lavage de cerveau : si des publics se plaisent à regarder les séries télévisées, c'est dans la mesure où ils ne possèdent aucun esprit critique et sont les dupes des industries culturelles. Il faut alors expliquer le « phénomène » par la manipulation ou l'abêtissement des esprits. (Esquenazi 2013 : §2)

Cependant, les séries télévisées connaissent depuis une dizaine d'années un succès critique écrasant, qui se traduit notamment par la multiplication de travaux académiques qui leur sont consacrés, y compris dans les universités françaises, traditionnellement frileuses en ce qui concerne le domaine télévisuel¹⁰⁷. Pour autant, l'actuelle « sériphilie »,

¹⁰⁶ La « culture industrielle », qui s'appuie sur les circuits de diffusion des *mass medias*, a été ainsi largement dénoncée par la théorie critique de l'École de Francfort, et en particulier par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, dans la mesure où elle implique une « spéculation sur l'effet » qui traduit la standardisation des objets culturels et, symétriquement, de leur réception : « Dans toutes ses branches on confectionne, plus ou moins selon un plan, des produits qui sont étudiés pour la consommation des masses, et qui déterminent par eux-mêmes, dans une large mesure, sa consommation » (Adorno 1964 : 12). Précisons que la critique d'Adorno ne vise pas ici spécifiquement les récits sériels, mais bien l'ensemble des phénomènes de standardisation culturelle.

¹⁰⁷ Comme le relève Jost, « même les universitaires, qui considèrent encore la télévision avec condescendance et font mine de ne pas la regarder, font une exception pour les séries télé » (2011 : 3). Esquenazi note également ce phénomène d'absorption d'objets culturels initialement illégitimes par la culture dominante : « Un feuilletoniste comme Alexandre Dumas est aujourd'hui un écrivain célèbre dans le monde entier tandis que les séries télévisées ont maintenant leurs héros et leurs chefs-d'œuvre : il ne faut jamais sous-estimer la capacité de récupération de la culture dominante » (2002b : 333).

qui touche jusqu'aux milieux académiques, n'est pas toujours synonyme d'un changement de paradigme ; au contraire, elle se traduit souvent par une relative stabilité de la hiérarchie des valeurs et par la valorisation d'un corpus restreint au détriment de la majeure partie de la production. En effet, l'intérêt des chercheurs se dirige plutôt vers les chaînes câblées, qui proposent des séries perçues comme de meilleure qualité que les grands *networks*. Les séries qui sont les plus unanimement célébrées par la critique (*The Wire*¹⁰⁸, *Breaking Bad*¹⁰⁹...) témoignent d'une grande maîtrise du récit, fortement structuré sur des arcs narratifs englobants. Elles s'inscrivent dans un système de valorisation qu'elles ne remettent pas fondamentalement en cause, et elles épousent au contraire les normes qui sont historiquement, depuis le XIX^e siècle, celles de l'élite intellectuelle : liberté des créateurs, soin apporté à l'écriture, indépendance relative vis-à-vis de la logique du profit, fonction marchande subordonnée à la fonction esthétique, valorisation de l'originalité ou de la subversion des codes, etc. Il en découle l'idée très répandue d'une « maturité » ou d'un « âge d'or » des séries télévisées, la liberté croissante accordée aux créateurs contribuant de ce point de vue à augmenter leur prestige symbolique¹¹⁰. Parmi les réalisateurs de cinéma de plus en plus nombreux à se convertir – du moins temporairement – à la télévision, on peut citer par exemple Jane Campion, qui s'est déclarée, lors d'un entretien pour *Télérama* à propos de *Top of the Lake*, « totalement bluffée » par le discours des programmeurs (BBC Two, Sundance Channel, UKTV 2013-) :

Comme j'avais du mal à monter de nouveaux projets pour le cinéma, [...] j'ai proposé *Top of the Lake* à la BBC qui, à ma grande surprise, a tout de suite été intéressée et m'a encouragée à prendre des risques dans l'écriture même. [...] Je dois dire que la confiance que nous accordent les chaînes de télé, en ce moment, est très précieuse¹¹¹.

Le parti-pris normatif n'a pas disparu : qu'il s'agisse du discours sériphile ou à l'inverse des discours plus critiques comme celui de Buxton, qui voit s'accomplir dans certaines séries télévisées « l'aboutissement de la soumission réelle du travail de scénarisation des récits à la logique du capital : *des épisodes produits industriellement sans personnages ni intrigues* » (Buxton 2010 : 59), l'autonomie des œuvres reste un idéal profondément

¹⁰⁸ HBO 2002-2008.

¹⁰⁹ AMC 2008-2013.

¹¹⁰ Voir Esquenazi (2013), Baroni, Goudmand (2017).

¹¹¹ Jane Campion, citée par Laurent Rigoulet, 22 mai 2013, « “*Top of The Lake* est un projet très personnel que je revendique de bout en bout” », *Télérama* [en ligne]. URL : <http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2013/jane-campion-top-of-the-lake-est-un-projet-tres-personnel-que-je-revendique-de-bout-en-bout,97868.php>

ancré. Letourneux note ainsi que « le jugement esthétique évacue à la marge les œuvres reposant sur une relation médiatisée par d'autres acteurs que le triangle de l'auteur, du lecteur et du texte » (2017 : 9).

Le fonds de cette méfiance, plus idéologique qu'esthétique, est désormais bien identifié : il trouve sa source dans une conception de l'art qui pose comme principes cardinaux l'autonomie du côté de la production, et le désintéressement du côté de la réception. Pour ne citer qu'eux, Bourdieu (1998 [1992]) et Schaeffer (1996) ont souligné à quel point la valeur esthétique d'une œuvre est conçue en lien avec un idéal du désintéressement¹¹². À la suite des travaux de l'École de Francfort, de nombreux théoriciens se sont attachés à l'analyse des mécanismes de persuasion, voire de manipulation du public, et la pensée de l'aliénation a été le prisme privilégié de l'analyse du récit sériel : l'œuvre qui entretient des liens étroits avec l'économie de marché est alors envisagée comme un simple « symptôme » de celui-ci, et il s'agit par conséquent de déceler à tout prix les stigmates qu'elle colporte inévitablement. Or, comme l'a souligné Schaeffer, « toute œuvre peut aussi être interprétée comme symptôme, et aucun ouvrage humain n'est réductible à un symptôme, sinon dans une vision bien manichéenne de la réalité » (1996 : 198). Il convient donc de ne pas verser dans l'idéal d'une pureté esthétique qui valorisait une hypothétique monofonctionnalité du récit, ni dans une conception exclusivement « symptomatique » des récits sériels. La fonction marchande du récit ne signifie pas l'abolition de sa fonction esthétique, ces deux fonctions sont au contraire corrélées, indissociables l'une de l'autre. Jenkins note ainsi la nécessité de modifier le regard sur le public des récits médiatiques, longtemps envisagé comme l'opérateur passif d'un sens préinscrit :

Quand je suis arrivé à l'Université, j'ai été frappé par la pauvreté des approches académiques consacrées à l'étude de la réception des médias. En gros, bien que chacun le formule différemment, les consommateurs étaient décrits comme passifs, décérébrés, inarticulés et endoctrinés. Rien de tout cela n'était en phase avec ma propre et robuste expérience de fan de culture populaire. J'ai eu la chance de suivre les enseignements de John Fiske, d'abord dans l'Iowa, puis à l'Université du Wisconsin-Madison. Ce dernier m'a introduit au point de vue des études culturelles. Fiske a été l'un des principaux défenseurs de la recherche ethnographique portant sur la réception, arguant que les consommateurs des médias avaient plus de tours dans leur sac que ne le pensaient la plupart des théories académiques. (Jenkins 2006, trad. Baroni 2017)

¹¹² Pour une analyse de la déconstruction de la notion de « valeur » chez Bourdieu et Schaeffer, voir Goudmand (2011).

C'est dans cette perspective que je m'interrogerai dans le second volet de cette partie sur une méthodologie à même de réenvisager le pôle de la réception.

CHAPITRE 2. LA RÉCEPTION STRATIFIÉE DES RÉCITS SÉRIELS

L'étude de la réception pose certainement des problèmes plus complexes encore que la prise en compte du contexte de production et de circulation des médias. Comme je l'ai souligné, la réception n'est pas simplement une donnée abstraite, puisque les publics déterminent concrètement la continuation des récits sériels et les modalités de diffusion. John Fiske et John Hartley mettent en garde contre une conception de la télévision héritée de la culture lettrée, et proposent de déplacer l'analyse vers le destinataire du message en insistant sur sa « fonction bardique¹¹³ » (2004 [1978] : 85*), ce qui signifie notamment que, dans la mesure où les codes culturels et les conventions sur lesquels reposent la communication sont partagés par les producteurs et les récepteurs,

la notion d'un auteur individuel produisant « son » texte est un produit de la culture lettrée. [...] La véritable « autorité » des messages bardiques et télévisuels, c'est le public dans le langage duquel ces messages sont encodés¹¹⁴. (Fiske, Hartley 2004 [1978] : 86*)

On verra que cette considération peut être étendue à un grand nombre de récits sériels depuis les premiers romans-feuilletons. Or, leur réception donne lieu à des pratiques extrêmement différenciées. Les récepteurs ont la possibilité d'organiser la récurrence de leurs retrouvailles avec le récit sériel qu'ils suivent : ils peuvent se conformer au calendrier de diffusion ou s'en affranchir partiellement. Il peut s'agir d'une expérience individuelle ou collective. En outre, comme je le montrerai en m'attardant sur la question des publics, les degrés d'engagement sont variables. Je détaillerai ces différents usages avant de m'interroger sur la manière de rendre compte de cette réception stratifiée dans toute sa complexité.

¹¹³ « *bardic function* »

¹¹⁴ « *the notion of an individual author producing 'his' text is a product of literate culture. [...] The real 'authority' for both bardic and television messages is the audience in whose language they are encoded.* »

I — UNE RÉCEPTION INSÉRÉE DANS LA TRAME DU QUOTIDIEN

Le récit sériel repose sur une tension entre la discontinuité de la narration et la continuité de l'engagement du public, ce qui engendre, selon Danielle Aubry, une « fusion entre la temporalité du récit et celle de sa réception » (2006 : 63). En effet, le succès des récits sériels est certainement dû en grande partie à leur capacité d'insertion dans le rythme de vie des récepteurs. L'élargissement du lectorat en régime médiatique s'explique aussi bien par la facilitation des conditions d'accès au journal que par la place que le roman-feuilleton occupe dans le quotidien des lecteurs. La lecture devient une activité culturelle abordable, et donc accessible pour des classes populaires en voie d'alphabétisation (Thiesse 1991 : 59). Les romans-feuilletons proposent aussi une réception qui est à la fois de courte durée et intermittente, adaptée aux publics qui ont peu de temps à consacrer au divertissement, ce qui explique leur banalisation au début du XX^e siècle :

la pratique de la lecture a été au début du siècle vécue dans les milieux populaires comme un plaisir illégitime et évident. Illégitime, tout concourt à le rappeler. Les classes laborieuses n'ont pas le temps de lire : elles le prennent pourtant. Les mères de famille lisent le feuilleton du journal entre deux tâches ménagères, les petites paysannes emportent parfois quelque petit roman aux champs, aussi bien qu'un ouvrage de tricot. L'interdit du loisir est intériorisé – et transgressé. (Thiesse 1991 : 58)

Les romans-feuilletons offrent ainsi l'avantage d'être peu chronophages, puisque les épisodes qui les constituent sont brefs, mais instaurent une fidélisation sur le long terme chez les lecteurs, puisque les épisodes sont nombreux. Thiesse note également :

On comprendrait mal cette affinité entre femme et feuilleton si on ne la situait dans le contexte de la vie quotidienne féminine. Longue série d'épisodes brefs, le roman-feuilleton scande assez bien les travaux et les jours d'une vie où les temps de loisirs sont rares et discontinus : une livraison peut être rapidement lue, entre deux tâches ménagères, et le suspens narratif par lequel elle se termine brise quelque peu la monotonie de l'existence. (Thiesse 1984 : 74)

La même observation peut être faite en ce qui concerne les autres médias. Combes affirme ainsi :

la série apparaît comme une fiction courte s'inscrivant, mieux qu'un film, dans la trame du quotidien et les moments de battement qu'elle comporte. Le chapitrage des séries en épisodes offre, à l'instar des livres, des portes de sortie « naturelles ». (Combes 2015 : §16)

Par ailleurs, la temporalité des récits sériels favorise l'engagement affectif des récepteurs, qui peuvent suivre les aventures des personnages pendant plusieurs années, comme le constatent Goetschel, Jost et Tsikounas :

au lieu d'appartenir à une temporalité autonome, celle du film ou du roman, les héros de ces histoires qui se constituent sur des semaines, des mois, voire des années, vivent, vieillissent, aiment ou souffrent dans la même temporalité que nous. (Goetschel, Jost, Tsikounas 2015 : 9)

Cet aspect est lié aux contraintes de production – qui imposent cette « chronologie réaliste de la durée » évoquée par Besson (2002 : 6) – mais également au temps passé par les publics en compagnie de leurs héros préférés. Dans un article consacré à l'analyse de la rubrique courrier du magazine français *Strange*, qui publiait des *comics* américains issus de l'univers de Marvel, Maigret observe que les super-héros accompagnent les lecteurs dans les étapes de leur vie :

Les lecteurs les plus âgés expriment le plus longuement leur attachement à un univers dans lequel ils ont investi des attentes, qui a été formé pour répondre à ces attentes, et qui les a, réciproquement, façonnés. Un lecteur résume ce processus d'élections réciproques par cette formule : « *Strange grandit avec moi.* » Les séries évoluent avec lui mais il évolue avec elles, il est acteur de ses propres changements, il participe à sa propre construction sociale. (Maigret 1995 : 86)

La production peut augmenter cet effet de proximité entre personnages et publics en faisant coïncider le calendrier de diffusion avec celui des fêtes : la tradition de l'« épisode de Noël » s'avère particulièrement vivace à travers les décennies, que ce soit en bande dessinée (les *comics* mettent en scène les super-héros dans des aventures thématiques dès les années 1940) ou à la télévision, notamment anglaise (*Doctor Who*¹¹⁵, *Downton Abbey*¹¹⁶...) et américaine (*Alfred Hitchcock présente*¹¹⁷, *La Petite maison dans la prairie*¹¹⁸, *NCIS*¹¹⁹, *Urgences*¹²⁰, *Friends*¹²¹, *Grey's Anatomy*¹²², *Gossip Girl*¹²³, *Sense8*¹²⁴...), parfois complétée par d'autres rendez-vous rituels (Thanksgiving, Halloween...). Cette correspondance entre la temporalité sérielle et celle de la vie humaine n'est certainement pas étrangère au sentiment de présence que suscite la

¹¹⁵ BBC 2005-.

¹¹⁶ ITV1 2010-2015.

¹¹⁷ CBS, NBC 1955-1960.

¹¹⁸ NBC 1974-1983.

¹¹⁹ CBS 2003-.

¹²⁰ NBC 1994-2009.

¹²¹ NBC 1994-2004.

¹²² ABC 2005-.

¹²³ The CW 2005-2012.

¹²⁴ Netflix 2015-2018.

discontinuité narrative, ainsi que le remarquait déjà Desnoyers à propos du roman-feuilleton (1847, *in* Dumasy 1999 : 127)¹²⁵.

Cette inscription dans le temps long a plusieurs conséquences sur la manière dont les récits sériels sont reçus par les publics : elle induit une polychronie du temps de réception ; elle implique aussi un va-et-vient entre la dimension individuelle de la réception et son « enrichissement » au contact des communautés interprétatives ; enfin elle facilite les échanges entre les auteurs et les publics, ce qui remet partiellement en cause les frontières entre production et réception.

II — POLYCHRONIE DU TEMPS DE RÉCEPTION

À la suite notamment de Gaudreault et Marion (2013), qui opposent les médias « homochrones » (comme le cinéma) aux médias « hétérochrones » (comme la littérature), j'entends par « polychronie » la possibilité pour les récepteurs de se conformer au calendrier de diffusion de la série ou, à l'inverse, d'attendre la fin de cette diffusion pour actualiser les épisodes selon le rythme qu'ils se fixent. Ainsi, dans le cas des supports textuels, le principe de la diffusion discontinue vise à provoquer une dépendance des lecteurs vis-à-vis du calendrier éditorial, et donc à « synchroniser » la réception de tous les individus qui composent un public. Paul Bleton insiste par exemple sur la « quasi-synchronie du temps de l'édition et du temps de la lecture » dans le régime « paralittéraire » (1997 : 46), où les romans d'une collection sont immédiatement consommés après publication. Mais en ce qui concerne le roman-feuilleton, la volonté de « ramassage de l'horizon temporel » s'observe déjà, comme je l'ai déjà évoqué plus haut, chez les lectrices de la Belle-Époque dont Thiesse cite le témoignage :

bien des femmes mettent à contribution leurs compétences de ménagères en transformant la série des feuilletons d'un même roman en un petit livre : elles découpent les épisodes successifs, les cousent de quelques points et relient l'ensemble avec du papier fort. Les enquêtes qui mentionnaient cet usage le rapportaient généralement à des qualités féminines.

« Ma mère découpait le feuilleton, bien sûr ! Elle le reliait aussi : c'était une femme très ordonnée » (femme née en 1899 à Paris, père jardinier de la Ville de Paris, mère sans profession). (Thiesse 1991 : 59)

¹²⁵ Voir citation en introduction, p. 32.

Les contraintes – et les usages qui en découlent – ne sont évidemment pas les mêmes selon les médias. Un article anonyme publié dans *Motography*¹²⁶ en 1914 offre une analyse comparée des modes de consommation différenciés des romans-feuilletons et des *serials*. Je reproduis de larges extraits de ce texte, qui fournit un précieux témoignage d'un contemporain sur les tensions entre médias « hétérochromes » et médias « homochromes », avant que ne soient développées les technologies permettant le visionnage domestique des films :

Les romans-feuilletons dans les magazines populaires et les *serials* dans les salles de projection, lorsqu'on les considère superficiellement, semblent identiques de par l'attrait qu'ils exercent sur le public. Mais l'analyse révèle une différence importante qui a un effet fondamental sur le succès des *serials*.

Les romans-feuilletons paraissent en épisodes de longueur approximativement égale à intervalles réguliers, sur des pages imprimées. Le lecteur a donc le choix entre plusieurs méthodes de lecture. S'il se plonge dans un seul épisode à la fois, il a le choix entre plusieurs jours – le nombre dépend du rythme de parution du magazine – et il peut choisir n'importe laquelle des seize heures de la journée pour la lecture. S'il le souhaite, ou s'il est forcé par les circonstances, il peut laisser s'accumuler deux ou plusieurs épisodes sans les lire, puis les consommer d'une seule traite. Enfin, il peut mettre de côté tous les numéros du feuilleton jusqu'à ce qu'il soit terminé, puis lire l'intégralité de l'histoire sans interruption.

Aucune de ces méthodes n'est possible avec les *serials*. Chaque épisode paraît dans certaines salles à certains jours précis – généralement le soir seulement. Si un épisode est publié toutes les semaines ou toutes les deux semaines, le "lecteur" doit non seulement attendre pendant cette période, mais il doit être disponible au bon moment sous peine de manquer l'épisode. Il ne peut choisir le moment qui l'arrange pour voir un épisode que parmi des séances très peu nombreuses, il ne peut voir qu'un seul épisode à la fois, et il ne peut en aucun cas laisser les épisodes s'accumuler et les voir tous en une seule journée ou en une seule soirée¹²⁷. (Anonyme, *Motography*, 22 août 1914, vol. XII, n°8 : 273*¹²⁸)

¹²⁶ *Motography* (1909-1918) était un magazine de cinéma basé à Chicago, essentiellement lu par les professionnels du milieu.

¹²⁷ « *Serial stories in popular magazines and serial features films in motion pictures theaters, on superficial consideration, appear to be almost identical in their appeal to the public. But there is revealed upon analysis an important difference which has a vital effect upon the success of the serial film.*

The serial stories appears in approximately equal installments at regular intervals on printed pages. The reader thus has a choice of several different methods of reading it. If he absorbs one installment at a time, he has a choice of several days—the number depending on the magazine's frequency of issue—and some sixteen hours each day, any one of which he may select for the reading. If he wishes, or is forced by circumstances, he may allow two or more installments to accumulate unread, and then digest them at a single sitting. And finally, he may save all the copies containing the serial until it is completed, and then read the whole story without interruption.

None of these methods is possible with the serial motion pictures. Each installment appears at certain theaters on certain definite days—generally in the evening only. If an installment is released every week,

L'auteur détaille ensuite les solutions grâce auxquelles les distributeurs parviennent à atténuer ce problème : certains organisent des rediffusions de l'intégralité du *serial* une fois que celui-ci est parvenu à son terme pour laisser une deuxième chance aux spectateurs de le voir, et donc « un choix entre deux manières différentes de voir l'ensemble de l'histoire^{129*}. » Il incite donc les producteurs de *serials* à s'inspirer des magazines qui publient des nouvelles offrant un récit complet, tout en se situant dans la continuité des précédentes, donc à réaliser des séries plutôt que des feuilletons – des séries feuilletonnantes, dirait-on aujourd'hui – afin de ne pas donner au spectateur « le sentiment qu'il est forcé de revenir^{130*} » :

L'histoire ou le scénario d'un *serial* dont chaque épisode est complet [...] a tous les avantages du *serial* connecté ; car la fin d'épisode familière qui laisse l'observateur « en suspens » en s'interrompant à un point critique de l'histoire n'est pas aussi populaire au cinéma que dans un magazine, et elle engendre parfois de véritables sensations de malaise¹³¹. (Anonyme, *Motography*, 22 août 1914, vol. XII, n°8 : 274*)

De même, les feuilletons télévisés peuvent s'avérer contraignants pour les spectateurs puisqu'ils nécessitent une assiduité qui ne convient pas toujours à leur emploi du temps. À l'issue d'entretiens menés en 2009, Combes (2011) souligne ainsi la difficulté qu'éprouvent ses enquêtés à maintenir des rendez-vous télévisuels dans la durée, et donc leur tendance à privilégier les séries qui se fondent sur une moindre continuité séquentielle. Le retour en force actuel du format feuilletonnesque est lié aux possibilités accrues pour les spectateurs de maîtriser le temps de l'actualisation – preuve supplémentaire de l'influence des usages et des technologies sur la structure des récits¹³².

or every two weeks, the "reader" must not only wait that period, but must be on hand at the proper time or he misses the installment. Except within extremely narrow limits, he cannot select his own time to see any part of it; he cannot see but one installment at a time; and he cannot by any possibility let the installments accumulate and view them all in one day or evening.

So the serial motion picture is handicapped; for many people cannot or will not "tie themselves up" to a series of definite dates, missing any one of which would kill the value of those preceding and succeeding it. »

¹²⁸ La version numérisée du volume contenant ce numéro de *Motography* est accessible sur le site Internet Archive [en ligne]. URL : <https://archive.org/details/motography12elec>

¹²⁹ « a choice between two different ways of seeing the whole story »

¹³⁰ « the feeling that he is forced to come back »

¹³¹ « The serial story or scenario whose each installment is complete [...] has all the advantages of the connected serial; for the familiar installment ending which leaves the observer "up in the air" by breaking off at a critical point in the story is not so popular in a theater as it is in a magazine, and sometimes engenders actual ill-feeling. »

¹³² Gaudreault et Marion (2013) montrent ainsi que le numérique a brouillé l'opposition entre médias homochrones et médias hétérochrones en offrant de nouvelles manières d'interagir avec le contenu.

Ainsi que le constate Jenkins, l'apparition du magnétoscope, puis du DVD et du téléchargement numérique, ont conduit à une hybridation des modes de consommation et à une transformation de la production des contenus :

En 2007, les chaînes prenaient leurs décisions de programmation à partir d'un modèle hybride utilisant des données sur les personnes regardant les émissions à l'heure de leur diffusion et sur celles qui les regardaient plus tard [...]. Les recettes de ces deux plateformes alternatives se sont avérées de plus en plus importantes pour le financement de la production de contenu. (Jenkins 2013 [2006] : 157)

La « forme de diffusion paternaliste¹³³ » (Marshall 2009 : 44) qui caractérisait le régime télévisuel est complétée de nos jours par le développement de la V&D, qui offre, comme je l'ai signalé plus haut¹³⁴, la possibilité de maîtriser le temps d'actualisation, et donc, par exemple, d'attendre que l'intégralité des épisodes d'une saison soit disponible avant de commencer à la regarder, afin d'éviter la frustration de l'intermittence hebdomadaire. Ce type de diffusion constitue une réponse de chaînes de production à des usages illégaux (piratage, *streaming*) qui témoignent d'une volonté des récepteurs de gérer le rythme de visionnage. Combes décrit ainsi cette « consommation délinéarisée », fondée sur un « ramassage » de l'horizon temporel de la série » (2015 : §20) :

le visionnage de séries recouvre deux grands modes. Le premier, historique, consiste à s'en remettre à la temporalité et à l'agenda fixés par les diffuseurs. Ce mode de visionnage est structuré par le principe du rendez-vous télévisuel. Le second mode s'appuie sur les supports éditoriaux et les dispositifs de délinéarisation et se caractérise par une reprise en main par l'amateur du rythme et des conditions de sa pratique. Il comprend notamment des consommations « ramassées » dans le temps. (Combes 2015 : §3)

On peut ajouter que le terme métaphorique « *binge-watching* », issu du vocabulaire de l'addiction¹³⁵, est passé dans le vocabulaire courant pour désigner une consommation « sur-ramassée » des épisodes, ce qui suppose en creux une perte de contrôle du spectateur sur son rythme de visionnage¹³⁶. Pour autant, la disparition de la « logique de rendez-vous » (Combes 2009) et du temps d'attente entre les épisodes, que j'ai posé

¹³³ « *paternalistic form of delivery* »

¹³⁴ Voir chapitre 1, p. 77-82.

¹³⁵ Le terme est dérivé de l'expression « *binge-drinking* », qui désigne une pratique consistant à boire de grandes quantités d'alcool en un temps très court. Cette « perte de contrôle » est toutefois paradoxale, puisqu'elle découle justement d'un contrôle accru, d'une émancipation des contraintes de visionnage, autrefois fixées par des dispositifs médiatiques dépourvus de possibilités d'interaction avec le contenu. On retrouve ici, sous une terminologie renouvelée, le stéréotype d'un consommateur esclave de ses passions fictionnelles, dans la tradition du donquichottisme ou du bovarysme.

¹³⁶ Une autre terminologie est parfois préférée par les critiques afin d'éviter les connotations péjoratives de la précédente, celle du « marathon » (Glebatis Perks 2014).

comme l'une des caractéristiques définitoires de l'expérience sérielle, ne semble pas à l'ordre du jour.

D'une part, malgré son impressionnante visibilité, causée par le lot d'inquiétudes habituelles qu'engendrent les nouveaux usages médiatiques, ce type de pratique reste largement minoritaire, la plupart des spectateurs se conformant à la diffusion télévisuelle hebdomadaire¹³⁷. En effet, outre les compétences techniques que supposent le téléchargement (contrairement à la V&D), qui ne sont pas aussi largement partagées qu'on pourrait le supposer, ce régime de réception n'est pas sans poser des problèmes : une réception désynchronisée revient, en ce qui concerne les séries les plus regardées, à encourir le risque de se faire « spoiler » des éléments essentiels de l'intrigue sur les réseaux sociaux ou au cours de conversations. On observe donc la persistance d'une forme de synchronie du temps de réception, en vertu précisément de la composante *sociale* de la réception des récits sériels et de leur inscription dans l'agenda médiatique (Combes 2015 : §17)¹³⁸.

D'autre part, pour les amateurs de « *binge-watching* », l'effet d'attente se reporte sur d'autres seuils, comme les fins de saison :

les pratiques délinéarisées n'impliquent pas la disparition de la logique du rendez-vous et la suppression de l'effet d'agenda. Bien qu'assouplis et aménagés, ceux-ci continuent d'organiser nombre de consommations sérielles. (Combes 2015 : §3)

De plus, on peut observer une persistance du rythme de diffusion hebdomadaire pour une partie de la programmation de plateformes de V&D comme Netflix.

Le récit sériel médiatique obéit donc à une double temporalité : celle de la livraison en segments (feuilletons, épisodes...), et celle de la version unifiée qui rassemble les différents segments, parfois en les modifiant (volumes, DVD...). Ces étapes sont successives en ce qui concerne la production, mais la réception peut très bien faire

¹³⁷ Voir un article du *Guardian* datant de 2013 : « Les chaînes de télévision traditionnelles rassemblent toujours la vaste majorité de l'audience : 90% des gens regardent les programmes au moment de leur diffusion*. » « *Traditional TV channels still account for the vast majority of viewing, with 90% of people watching programmes as they are broadcast.* » John Plunkett, Mark Sweeney, 26 août 2013, « Kevin Spacey's MacTaggart lecture prompts defence of traditional TV », *The Guardian* [en ligne]. URL : <https://www.theguardian.com/media/2013/aug/26/kevin-spacey-mactaggart-defence-traditional-tv>. Voir également les chapitres 4 et 8.

¹³⁸ Besson note également que malgré les possibilités de stockage facilitées, la réception des séries télévisées demeure « marquée par une grande prégnance de l'actualité de diffusion – tant importe l'expérience de partage, et donc d'abord le visionnage à peu près synchronisé entre récepteurs » (2015 : 282, n. 109).

l'impasse sur la première, ou alors anticiper la seconde, comme les lectrices évoquées plus haut ou les amateurs de séries qui piratent et archivent les épisodes d'une série télévisée. À l'évidence, les modalités de réception s'avèrent sensiblement différentes dans les deux cas, mais il s'agit quoi qu'il en soit de stratégies pour gérer l'*impatience* que cause la rupture temporelle. Pour un grand nombre de récepteurs, l'ajournement du récit, qu'il soit subi ou consenti, constitue ainsi une donnée fondamentale de l'expérience sérielle du fait de l'activité imaginative qu'il implique. Matt Hills cite ainsi le témoignage d'un historien fan de *Doctor Who* :

Pour moi, une part essentielle du charme initial de la série était le délai hebdomadaire. Sept jours à savourer et revivre dans ma tête les événements extraordinaires de l'épisode précédent. Sept jours à anticiper avec une impatience grandissante la suite de l'histoire¹³⁹... (Walker S. J. 1999, cité par Hills 2010 : 9*)

De même, le bédéiste Jean-Christophe Menu considère que la publication en feuillets a largement contribué à développer son goût pour la bande dessinée :

A posteriori, je crois que ce principe de *discontinuité temporelle* a été primordial dans mon attachement premier à la bande dessinée. Le journal de *Spirou* se présentait comme une collection de feuillets : deux pages d'un récit, la production d'un suspense en fin de deuxième page, et la mention (*à suivre*). Dans l'attente du numéro de la semaine suivante, l'imagination était en effervescence, l'histoire se poursuivait à travers de multiples hypothèses dans l'imaginaire, bref cet agencement de récits à suivre induisait un processus de désir. (Menu 2010 : 303-306)

La discontinuité du récit ouvre ainsi un espace d'appropriation qui s'avère être l'une des dimensions essentielle de l'expérience sérielle. Ainsi que l'exprime Saint-Gelais :

[E]n imposant des plages temporelles plus ou moins longues entre les livraisons, de quelques jours à quelques années selon les cas, cette scansion ménage autant d'intervalles où la rêverie fanique trouvera à se déployer avant d'être relancée par un nouveau segment canonique. (Saint-Gelais 2011 : 429-430)

Il n'est dès lors guère surprenant de constater que les spectateurs expriment parfois leur regret que les saisons de séries à succès soient livrées en une seule fois sur la plateforme Netflix, car le plaisir est de plus courte durée¹⁴⁰.

¹³⁹ « For me, an essential part of the series' original appeal was always the week's gap instalment. Seven days in which to savour and relive in my mind the amazing events of the previous instalment. Seven days in which to speculate on what would happen next. Seven days in which to anticipate with increasing impatience the continuation of the story... »

¹⁴⁰ Voir par exemple : Stu White, 14 décembre 2015, « The problem with binge-watching », *Fansided* [en ligne]. URL : <https://fansided.com/2015/12/14/problem-with-binge-watching/>

Un problème supplémentaire se présente lorsque l'on cherche à envisager la réception des récits sériels : leur temporalité médiatique et les usages qui en sont faits permettent aux publics d'aménager divers cadres de réception, privés ou collectifs, qu'il s'agit de distinguer aussi précisément que possible.

III — ENTRE EXPÉRIENCE INDIVIDUELLE ET EXPÉRIENCE COLLECTIVE

On peut distinguer trois possibilités : la réception individuelle, celle qui se pratique en groupe restreint (autour du noyau familial ou amical), celle, enfin, qui se pratique collectivement (comme dans le cas des lectures publiques). En outre, la réception individuelle ou familiale peut être complétée par la communauté interprétative que forme le public dans un second temps, aboutissant à une expérience enrichie. On peut ainsi constater qu'en ce qui concerne la série télévisée, le degré d'adhésion du spectateur au monde fictionnel se mesure, certes, à l'intensité de ses réponses émotionnelles aux contenus du récit, mais pas uniquement. Marie-France Chambat-Houillon souligne ainsi la « volonté de poursuivre l'expérience fictionnelle et narrative de la série autrement que par l'interprétation directe des épisodes qui la composent » (2015 : 129), notamment à travers par la consultation d'articles, de forums et autres sites qui lui sont consacrés. Ces nouveaux usages des séries télévisées s'expliquent à la fois par le rythme de la diffusion discontinue et par l'accessibilité de l'information sur Internet : la production et la réception du récit se trouvent alors prises au sein de l'activité médiatique qui l'entoure.

1. Des réceptions différenciées

Bien que le phénomène des réceptions différenciées soit favorisé par le développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication, et notamment par l'émergence des réseaux sociaux, il s'observait dès les premières heures du roman-feuilleton. Selon Lyon-Caen, les lettres adressées à Balzac ou à Sue sont marquées par « la prégnance d'une représentation de la lecture comme pratique solitaire et muette, qui constitue, au XIX^e siècle, le modèle de la lecture lettrée ou bourgeoise »

Corentin Durand, 23 février 2017, « To binge or not to binge : et si l'attente faisait partie du plaisir lié à une série ? », *Numerama* [en ligne]. URL : <https://www.numerama.com/pop-culture/234820-to-binge-or-not-to-binge-et-si-lattente-faisait-partie-du-plaisir-dune-serie.html>

(2006 : 122)¹⁴¹. Cependant, à leur époque, d'autres pratiques se développent en complément de ce modèle. D'une part, le roman-feuilleton passe par toutes les mains au sein d'un foyer, organisant une réception familiale dont Louis Reybaud se moque dans son roman parodique, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* :

aujourd'hui pour réussir, il faut faire un feuilleton de ménage, passez-moi l'expression. Dégusté par le père et la mère, le feuilleton va de droit aux enfants, qui le prêtent à la domesticité, d'où il descend chez le portier, si celui-ci n'en a pas eu la primeur. Comprenez-vous quelles racines un feuilleton ainsi consommé a dans un ménage, et quelle situation cela assure sur-le-champ à un journal ? Ce journal fait désormais partie intégrante de la famille. (Reybaud 1846 [1842] vol.1 : 77-78)

D'autre part, la lecture des romans-feuilletons est fortement modelée par la socialité dans laquelle elle s'insère. Elle a parfois lieu dans un cadre collectif, dans le cas par exemple des lectures publiques des *Mystères de Paris* dans les cafés¹⁴². Un tel contexte a un impact décisif, notamment sur la mémorisation des contenus. Certes, on peut s'étonner que les lecteurs des *Mystères de Paris* ne se soient pas sentis complètement perdus à la lecture d'une œuvre qui met en scène autant de personnages et d'histoires parallèles, mais il faut souligner que nous lisons aujourd'hui le roman de Sue dans un volume de 1400 pages, lecture individuelle qui n'a plus du tout l'actualité qu'elle avait en 1842, où chaque épisode faisait l'objet de commentaires brûlants dans différents lieux de socialisation. Par conséquent, contrairement à la lecture d'un livre où le lecteur peut gérer le temps de l'actualisation comme il l'entend, la parution en épisodes implique un temps d'actualisation commun à de nombreux récepteurs constituant des « communautés interprétatives¹⁴³ » qui formulent et échangent simultanément et collectivement leurs impressions. En outre, des gravures tirées des *Mystères de Paris* étaient exposées dans la rue par les marchands d'estampes. On a pu voir ainsi se former un « lectorat » qui ne savait pas lire, et qui se faisait raconter les épisodes par d'autres en s'appuyant sur les images. Le monde fictionnel déborde dès lors les conditions matérielles de l'existence du

¹⁴¹ La pratique de la lettre à l'écrivain remonte au siècle précédent. Rousseau a ainsi reçu de nombreuses lettres passionnées des lecteurs de *La Nouvelle Héloïse* (1761). À cet égard, comme le montre Lyon-Caen, il y a une continuité entre les pratiques du XVII^e siècle et celles du XIX^e siècle. Ce n'est donc pas la publication périodique en tant que telle qui pousse les admirateurs à prendre la plume, mais leur contenu n'est pas strictement équivalent dans le cas des lettres adressées aux feuilletonistes, puisque les lecteurs tentent alors d'orienter la suite du récit.

¹⁴² Jacques Migozzi estime qu'il faut multiplier par 3 ou 4 les chiffres d'abonnés des différents journaux pour avoir une idée du nombre de lecteurs réels, en prenant en compte la circulation des journaux au sein des réseaux de proximité et les lectures collectives (2007 : 90). Suivant ce même constat, Gilles Feyel évalue le lectorat des principaux journaux français des années 1840 à 2 millions de personnes (2011 : 141-180).

¹⁴³ À travers cette expression, Stanley Fish souligne dans *Quand lire c'est faire* (2007 [1980]) que la socialisation *fait* le texte autant que sa matérialité discursive ou que l'intentionnalité de son auteur.

texte, et même le texte lui-même, puisque l'œuvre de Sue a été d'emblée réinvestie par des lecteurs susceptibles de raconter l'histoire aux autres :

Le succès croissant et persistant, c'est celui des *Mystères de Paris*. Il faut y voir un des phénomènes littéraires et moraux les plus curieux de notre temps. Les huit ou neuf volumes publiés ont été payés à l'auteur 30'000 francs, je crois. On va en faire une édition illustrée. Il en a déjà été fait des gravures isolées qui se voient dans les passages et sur les boulevards ; il y a des romances de la Goualeuse et on les chante au piano. Dans les cafés, on s'arrache les *Débats* le matin ; on loue chaque numéro qui a le feuilleton jusqu'à dix sous pour le lire. (Sainte-Beuve [1843] in Lyon-Caen 2009 : 1224)

La *lecture* (de romans-feuilletons autant que de bandes dessinées), qui reste principalement solitaire lorsqu'elle n'est pas faite à voix haute, se distingue cependant du *visionnage* de la télévision et de l'*écoute* des feuilletons radiophoniques, qui peuvent se pratiquer en groupe. Historiquement, le cercle familial constitue le cadre de réception privilégié pour les séries audiovisuelles, comme l'ont noté Fiske et Hartley :

Dans la plupart des analyses de la télévision, le public est envisagé de deux manières possibles : soit en tant que spectateur individuel, soit en tant que groupe comprenant les millions de spectateurs d'un programme. Mais ces deux options ne correspondent pas à la manière dont le public *lui-même* se vit généralement. Évidemment, chaque spectateur est conscient à la fois de son individualité et de son appartenance à un large groupe. Mais lorsqu'ils regardent la télévision, la plupart des gens font partie d'un public familial¹⁴⁴. (Fiske, Hartley 2004 [1978] : 109)

Harold A. Mendelsohn signalait, dès les années 1960, le « haut degré de communication interpersonnelle¹⁴⁵ » qui caractérise la réception des produits issus de la culture « de masse », et particulièrement de la télévision (1966 : 74*). Morley insiste également sur le fait qu'« on ne peut comprendre l'évolution de l'écoute de la télévision que dans le contexte global des loisirs familiaux¹⁴⁶ » (1986 : 1*). Dans le même sens, Fiske et Hartley notent la fonction de lien social qu'elle remplit :

¹⁴⁴ « In most discussions of television the audience is characterized in one of two ways : either as the individual viewer, or as the many millions viewers for any one programme. But the audience normally experiences itself in neither of these ways. Of course each viewer is aware both of his individuality and of his membership of a large group. But while actually watching, most people are part of a family audience. »

¹⁴⁵ « high degree of interpersonal communication »

¹⁴⁶ « the changing patterns of television viewing could only be understood in the overall context of family leisure activity. »

Il semble donc que la télévision fonctionne comme un rituel social qui dépasse les différences individuelles, auquel notre culture se livre afin de communiquer avec sa part collective¹⁴⁷. (Fiske, Hartley 2004 [1978] : 85)

Cependant, depuis quelques décennies, la réception télévisuelle donne lieu à des pratiques différenciées, qui ne sont plus uniquement centrées sur le noyau familial : les spectateurs regardent certains programmes seuls, d'autres en groupe¹⁴⁸. Par ailleurs, Combes souligne l'influence de l'organisation séquentielle des séries dans les usages de visionnage :

Les séries sérielles ou immobiles se prêtent [...] davantage à des pratiques collectives (*Les Simpson, Friends, NCIS...*). Le respect de l'ordre des épisodes ainsi que leur suivi continu ne sont pas primordiaux, donnant lieu à des consommations potentiellement moins assidues, plus opportunistes et davantage appropriées au visionnage à plusieurs. (Combes 2011 : §7)

De plus, quel que soit son contexte, la réception initiale est souvent prolongée par des discussions en-dehors du cercle familial. Dominique Pasquier précise ainsi :

La famille constitue le premier cercle de sociabilité télévisuelle. La télévision est ensuite l'objet d'échanges dans une multitude d'autres communautés sociales, à l'école, sur le lieu de travail, dans le voisinage, dans les lieux de loisirs ou de vacances. Elle est aussi l'objet de nombreuses pratiques collectives : jeux de rôles, échanges d'objets, de jouets, de vêtements, d'images. (Pasquier 1999 : 177)

De nombreuses enquêtes empiriques ont révélé la constance de ce besoin de communiquer et de partager, qui rassemble les amateurs de récits sériels à travers les époques (Thiesse 2000 [1984], Jenkins 1992, Maigret 1995, Esquenazi 2002a, Combes 2011). Les récits sériels permettent en effet un renforcement du lien social au sein de groupes divers, notamment lorsqu'ils ciblent un public spécifique et qu'ils sont perçus à ce titre comme des plaisirs illégitimes par l'environnement familial, scolaire ou professionnel. Les romans-feuilletons de la Belle Époque sont principalement lus par des femmes, contrairement au reste du journal qui intéresse avant tout les hommes. Ils favorisent ainsi la sociabilité féminine, en particulier parmi les jeunes ouvrières, pour lesquelles ils constituent un sujet de conversation privilégié. Comme le signale Thiesse, « [d]ans les conversations entre voisines, parentes ou amies, le commentaire du feuilleton

¹⁴⁷ « *It seems, then, that television functions as a social ritual, overriding individual distinctions, in which our culture engages in order to communicate with its collective self.* »

¹⁴⁸ Voir Donnat, Larmet (2003) pour une étude de l'évolution des contextes d'usage entre 1968-1998 : les auteurs observent une tendance à l'individualisation des usages, bien que la télévision demeure une pratique familiale, contrairement à l'écoute de la radio.

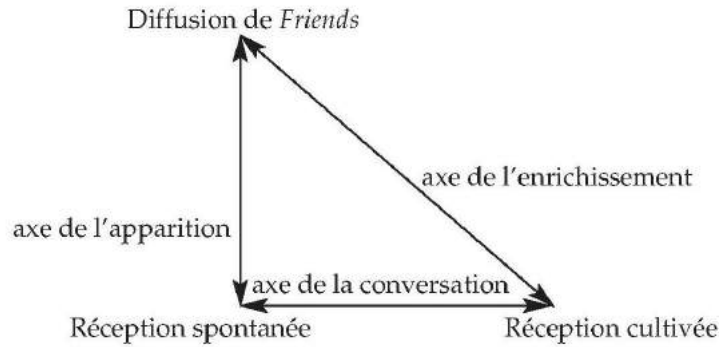
est le pendant exact des nouvelles politiques entre hommes » (2000 [1984] : 15). De même, les bandes dessinées ne bénéficient pas systématiquement d'une diffusion dans l'ensemble du cercle familial : certaines touchent principalement un public d'enfants et d'adolescents (et plus spécifiquement de garçons, jusqu'à une période récente), à l'instar de certaines séries télévisées, qu'il s'agisse de dessins animés ou de « *teen dramas* » comme *Dawson* (The WB 1998-2003) ou *Gossip Girl*. Jenkins (2014 [2006] : 217) emprunte à James Paul Gee la notion d'« espaces d'affinité » (2005) pour décrire la fonction pédagogique fondamentale que remplissent pour les enfants les échanges autour des univers issus de la culture populaire.

2. Des expériences enrichies

La réception des récits sériels est une activité complexe, qui se conçoit donc comme un va-et-vient entre l'intimité de l'acte de réception et l'« enrichissement » qu'entraînent les conversations avec la communauté spectatorielle telle que la définit Esquenazi :

Friends n'est pas seulement vu, mais rapporté et commenté, et c'est depuis ce milieu socialisé que les épisodes suivants sont suivis. Le passage par la conversation construit d'abord une culture commune, et ensuite un regard savant sur la série qui renforce la complicité avec elle. Un cycle se constitue, qui commence par la réception « spontanée » et plutôt individuelle de la série ; il se poursuit à travers la conversation, les commentaires, les remémorations, les discussions les imitations, qui constituent progressivement une culture ou une érudition, laquelle informe à son tour les diffusions suivantes. (Esquenazi 2002a : 251)

Cet « enrichissement » secondaire s'observe également dans le cas de la réception des récits unitaires (films, romans, etc.), mais il est alors exclusivement dirigé vers le *passé* de la réception (évaluation de la qualité de l'œuvre, comparaison du ressenti, propositions d'interprétation...), tandis que dans le cas de la diffusion discontinue, il concerne également l'*avenir* du récit (hypothèses concernant la suite de l'intrigue, comparaison des scénarios potentiels...) et il influence, à ce titre, la réception du segment suivant. Il offre aussi la possibilité aux producteurs de modifier la série en cours d'écriture en fonction des réactions des publics. Esquenazi représente la réception stratifiée de *Friends* sous la forme d'un schéma triangulaire, construit autour des axes de l'apparition, de la conversation et de l'enrichissement :



Esquenazi (2002a : 251)

La réception devient de plus en plus « cultivée » et de moins en moins « spontanée » au fil de la diffusion, du fait des connaissances et des compétences progressivement accumulées et échangées par les spectateurs. L'équilibre entre les différents axes évolue ainsi au cours de la diffusion, des rediffusions et des visionnages, à tel point qu'il serait artificiel de les envisager comme des étapes se succédant dans le temps. Combes décèle quant à lui « une continuité entre l'activité de visionnage et celle de l'échange, l'une et l'autre s'alimentant réciproquement », et il voit cette dynamique réceptive comme un « entremêlement de ces deux activités » (2011 : §44).

Le besoin de communiquer ou de recueillir des informations entre les épisodes peut ainsi conduire à la formation de communautés de fans « mi-actuelles, mi-virtuelles » (Saint-Gelais 2011 : 399), exclusivement liées entre elles par leur goût pour une fiction commune. Les fans se distinguent par le développement d'un savoir quasi encyclopédique sur la fiction en question, mais aussi par la mobilisation d'un « vaste répertoire d'observations, d'interprétations et de conjectures formulées à son propos » (Saint-Gelais 2011 : 399). Il ne s'agit pas d'un phénomène récent : Diana Cooper-Richet et Jean-Yves Mollier ont montré que les romans populaires du XIX^e siècle anticipaient les œuvres « cultes¹⁴⁹ » du siècle suivant :

Des communautés de lecteurs se formaient spontanément, s'identifiant peu ou prou aux êtres de fiction dont ils épousent la destinée. Durablement marqués par leur plongée dans ces univers de fiction, ils ne cesseront plus de se référer aux *Mystères de Paris*, aux *Misérables* ou à *Germinal*. (Cooper-Richet, Mollier 2002 : 64)

La presse télévisée généraliste est complétée à partir des années 1960 par des magazines spécialisés qui permettent aux lettres de fans de bénéficier d'une visibilité et d'une

¹⁴⁹ Sur la notion de culte médiatique, voir Le Guern (2002).

légitimité accrue par rapport à celles qui circulaient au sein des fan-clubs (Ford 2008 : §6.1). Pasquier note à propos de l'émergence des fan-clubs et des produits dérivés, au début des années 1990, que « la fiction sérialisée est en train de générer une dynamique sociale et de poser les fondements d'une culture télévisuelle participative » (1995 : 101). La réception des épisodes sert donc de point de départ à une nébuleuse d'activités qui débordent la seule actualisation. Ainsi que l'affirment Denise D. Bielby, C. Lee Harrington et William T. Bielby :

« Regarder » la télévision est un comportement relativement privé. Être « fan », en revanche, signifie participer à une série d'activités qui s'étendent au-delà de l'acte de réception privé et témoignent d'un engagement émotionnel enrichi avec un récit télévisuel¹⁵⁰. (Bielby, Harrington, Bielby 1999 : 35*)

On peut mentionner dans le même sens des rubriques « courrier des lecteurs » clairement identifiées et récurrentes, qui sont intégrées dans les journaux ou les *comic books*, aussi bien chez Marvel que dans les magazines français qui publient des bandes dessinées américaines (*Le Journal de Mickey, Picsou Magazine...*). La participation des récepteurs fait ainsi pleinement partie du dispositif des récits sériels.

Saint-Gelais ajoute que la réception fanique ne se traduit pas uniquement par la fréquentation régulière d'une œuvre, mais surtout par un « ensemble de stratégies d'adaptations » :

les *fans* se distinguent des spectateurs « ordinaires » par des facteurs davantage qualitatifs que quantitatifs, par des modes de réception qui articulent le visionnement ou la lecture à d'autres pratiques, du commentaire à la participation à des « conventions », de l'intervention dans des groupes de discussion à l'écriture de *fans fictions*. (Saint-Gelais 2011 : 398-399)

Le développement d'Internet a évidemment largement contribué à amplifier ce type de pratiques, comme le soulignent Laurent Jullier et Barbara Laborde :

Les séries télé sont, en effet, au cœur d'une forte sociabilité qui passe par le web : site officiel, page Facebook, sites personnels, etc., font partie intégrante d'une réception « en réseau » qui interfère souvent avec les pratiques spectatorielles. (Jullier, Laborde 2015 : 106)

La formation de communautés interprétatives au sein desquelles les fans échangent leurs avis sur les intrigues ou les personnages ajoute ainsi au plaisir de l'actualisation elle-

¹⁵⁰ « To 'view' television is a relatively private behaviour. To be a 'fan', however, is to participate in a range of activities that extend beyond the private act of viewing and reflects an enhanced emotional involvement with a television narrative. »

même (Costello, Moore 2007 : 135), ce qui peut aboutir à la constitution de *fandoms*¹⁵¹, qui ne se définissent pas simplement par des échanges à propos d'une série, mais par la création de structures spécialement dédiées à celle-ci (forums, encyclopédies, etc.) et qui englobent l'ensemble des pratiques culturelles la concernant. La transformation n'est pas pour autant aussi radicale qu'il pourrait y paraître : Sam Ford note que « la forme que prend le *fandom* des *soaps operas* à l'âge numérique est informée par les pratiques qui existaient à l'ère pré-Internet¹⁵² » (2008 : §1.2*), qui sont simplement facilitées ou exacerbées par le web. Elle a cependant une conséquence sur l'échelle de la conversation, qui inclut un nombre de participants beaucoup plus important, y compris parmi un public moins investi, qui se contente d'aller à la pêche aux informations entre les épisodes ou les saisons, ou de consulter les discussions, *fanfictions*, etc. produites par les fans :

Le *fandom* des *soaps operas*, et les activités variées qui constituent l'expérience fanique, doivent être comprises dans cet environnement « hypersocial » plutôt que comme une expérience de visionnage déconnectée qui prive les fans d'interaction sociale¹⁵³. (Ford 2008 : §1.7*)

Par ailleurs, les discussions sur les forums peuvent épouser de très près le rythme de la programmation et avoir lieu immédiatement après la diffusion des épisodes, voire pendant les coupures publicitaires, ce que Hills qualifie de « *just in time fandom* » (2002 : 178). Depuis quelques années, cette pratique s'émancipe du cadre du *fandom* : des spectateurs, qui ne sont pas nécessairement des fans, expriment volontiers leur ressenti en direct sur les réseaux sociaux, notamment sur Twitter¹⁵⁴, ce qui témoigne bien de la persistance d'une synchronie de la réception.

Or ces réactions peuvent difficilement être ignorées par la production ; elles participent parfois pleinement à la construction du récit, notamment pour des récits sériels qui s'insèrent ordinairement dans un contexte de production industrielle visant ouvertement la satisfaction des publics.

¹⁵¹ Combinaison des mots anglais « *fan* » et « *domain* », le *fandom* désigne la communauté de *fans* d'une œuvre ainsi que ses diverses productions.

¹⁵² « *the shape that soap fandom has taken in a digital age is informed by the practices that existed in soap fandom culture in the pre-Internet era.* »

¹⁵³ « *Soap fandom, and the varied activities that comprise the soap opera fan experience, must be understood in this "hypersocial" environment rather than as a disconnected media viewing experience that removes fans from social interaction.* »

¹⁵⁴ Voir chapitre 9, p. 550-562.

IV — UNE POROSITÉ DES FRONTIÈRES ENTRE LA PRODUCTION ET LA RÉCEPTION ?

La diffusion discontinue du récit sériel inscrit ce dernier dans une temporalité médiatique spécifique, qui en fait un objet instable, dont les contenus sont adaptables aux réactions des publics. Dans le cas des récits émergents, dont la rédaction n'est pas entièrement planifiée à l'avance, le fossé épistémique entre l'auteur et le lecteur tend à se réduire. Ainsi que le remarque Menu :

Lorsque le feuilleton est combiné à l'improvisation, le plaisir de l'auteur rejoint celui du lecteur. La suspension du récit dans l'imaginaire, effectuée par le lecteur, est également vécue par l'auteur, qui dans le même laps de temps, ignore lui aussi ce qui va se passer. Il s'ensuit une véritable communion entre l'auteur et le lecteur, basée sur la surprise, dans un interstice de temps imaginaire partagé. (Menu 2010 : 303-306)

Ce statut particulier du récit sériel conduit ainsi à redéfinir la frontière entre les pôles de la production et de la réception, en soulignant sa relative porosité, qui tient aux échanges que l'on peut observer entre ces deux instances.

1. De la réception à la participation

Messac met en évidence un débordement de l'intentionnalité auctoriale résultant à la fois de la démocratisation de la lecture et de la publication en feuilletons :

la réaction du public payant sur l'auteur payé devient beaucoup plus rapide, presque instantanée. Les abonnés écrivent au directeur du journal, pour se plaindre ou les féliciter, et non seulement le directeur les écoute, mais souvent il provoque leurs confidences, il cherche à devancer ou à deviner leurs désirs ; il s'en fait l'interprète auprès des auteurs. Et ceux-ci obéissent. S'ils n'obéissaient pas, ce serait la mort sans phrase, la mort littéraire s'entend, c'est-à-dire le congé. (Messac 2011 [1929] : 329)

L'implication du lectorat est due également à la place qu'occupe la rubrique du feuilleton dans le journal : avant d'être utilisée pour publier des récits fictionnels, cette case intégrait des contenus variés (critiques de théâtre, programme des spectacles, jeux, courrier des lecteurs, petites annonces...) qui permettaient une participation des lecteurs. Thérenty note que « [l]e feuilleton immédiatement circonscrit un espace de la connivence et de l'interlocution avec le public » et elle décrit cet espace comme « un lieu d'échange, un espace intermédiaire, un *sas* entre le journal et le lectorat où s'organisent toutes sortes de transactions commerciales et privées » (2007b : 69). Dès les années 1840, des lecteurs de romans-feuilletons écrivent aux auteurs ou aux directeurs de journaux pour se plaindre

du temps d'attente entre les livraisons (Lyon-Caen 2006 : 124) ou même pour tenter d'orienter leur écriture, comme le montrent les lettres de lecteurs conservées par Sue, qui ont été éditées par Jean-Pierre Galvan (1998)¹⁵⁵. L'influence des récepteurs sur l'évolution de l'intrigue est avérée à de multiples reprises dans l'histoire du récit sériel médiatique, et l'on peut citer de nombreux cas où les auteurs ont cédé aux injonctions des lecteurs : la fameuse résurrection de Sherlock Holmes par Conan Doyle, lassé de son héros mais forcé par ses lecteurs de lui offrir une dernière aventure et une retraite paisible, l'évolution de la physionomie de Rocambole, qui perd au cours des épisodes les cicatrices laissées par le vitriol... La pression des publics se fait sentir de façon plus flagrante encore pour les feuilletonistes peu connus : Thiesse cite ainsi le témoignage du feuilletoniste Rodolphe Bringer, contraint de poursuivre *Fille des tsars* contre son gré (1984 : 122).

Dans la bande dessinée, et plus particulièrement dans les *comics*, les rubriques courrier des lecteurs ont un rôle fondamental. Elles remontent historiquement aux *pulps* de science-fiction dans les années 1920 et sont désignées en anglais par un terme argotique spécifique aux *comics*, « *lettercols* », ce qui révèle bien leur importance culturelle¹⁵⁶. Elles permettent selon Matthew Pustz une reconnaissance institutionnelle de la culture fanique, à tel point que les reprises allographes en bande dessinée sont souvent l'œuvre de fans des auteurs de la génération précédente, à l'instar de Frank Miller (*Daredevil*, *Batman*), grand lecteur de *comics*, ou de Don Rosa, qui complète la biographie de Picsou à partir de l'œuvre de Carl Barks¹⁵⁷ :

Parce qu'elles étaient publiées dans les *comics* eux-mêmes, ces lettres avaient un statut « officiel » qui n'existait pas dans les lettres de fans adressées aux stars de la télévision ou aux créateurs de jeux vidéos. Dans les *comic books*, les fans pouvaient lire les commentaires de leurs pairs, ce qui a créé une interaction qui a contribué à engendrer le *fandom* des *comics* au début des années 1960. Ils avaient également l'occasion d'avoir une sorte de dialogue avec les créateurs de leurs *comics*

¹⁵⁵ Voir chapitre 6, p. 337-343.

¹⁵⁶ Ainsi que le rappelle David Fiore : « La *fan page* – ou “*lettercol*” – était une stratégie de communication essentielle des éditeurs de magazines “*pulps*” (et plus tard des *comics*) depuis les années 1920 (particulièrement des compagnies qui fournissaient la communauté de fans de science-fiction, qui était exceptionnellement consciente d'elle-même. » (Fiore 2006 : n. p.) (« *The fan page—or “lettercol”—had been a staple public relations strategy of “pulp” (and, later, comic) magazine publishers since the 1920s (particularly of those companies which serviced the unusually self-conscious science fiction fan community).* ») Moskowitz (1954) montre que ces rubriques courrier ont permis la mise en place du *fandom* science-fictionnel.

¹⁵⁷ *La Jeunesse de Picsou* de Don Rosa sera analysée dans le chapitre 8, p. 463-483. De même, la reprise de *Doctor Who* en 2005, après des années d'interruption, est dirigée par Russell T. Davies, fan de longue date.

préférés. Cela donnait lieu à des discussions sur le contenu de la série, qui pouvaient parfois même orienter les futures histoires¹⁵⁸. (Pustz 2007 : 163*)

Cet aspect est également marquant à la télévision. Ford (2008 : §4.4) cite ce témoignage extrait des mémoires d'Eileen Fulton, l'actrice qui interprète Lisa Miller Hughes dans le *soap opera As the World Turns* (CBS 1956-2010) :

La plupart des spectateurs ne réalisent pas le pouvoir qu'ils ont. Un nombre suffisant de lettres de télégrammes et d'appels téléphoniques peut tuer des personnages et des trames narratives ou transformer un rôle temporaire [...] en une histoire d'amour à long terme¹⁵⁹. (Hughes in Fulton 1995 : 67*)

Dans le contexte actuel, ces initiatives sont évidemment facilitées par le développement d'Internet. Il est ainsi courant d'observer l'abandon de certaines séquences narratives qui suscitent l'indignation des spectateurs dans les séries télévisées. Par exemple, les spectateurs de *The Good Wife* (CBS 2009-2016) ont généralement mal réagi au personnage du mari de Kalinda Sharma (Archie Panjabi), qui apparaît dans la saison 4¹⁶⁰. Les créateurs de la série ont décidé en conséquence de mettre fin à cette sous-séquence plus tôt que prévu :

nous avons un peu accéléré cette histoire parce que nous avons senti que les spectateurs n'y réagissaient pas aussi bien que ce que nous pensions. Nous ne sommes pas des dilettantes complets en ce qui concerne le récit. Quand votre public est soit a) en train de s'endormir, soit b) exaspéré, vous avez envie de continuer l'histoire que vous racontez, mais en l'accélégrant un peu et en la concluant plus tôt que ce que vous imaginiez au départ^{161*}.

Les récepteurs ne cherchent généralement plus à communiquer directement avec les créateurs, mais privilégient plutôt les échanges indirects pour se faire entendre, via l'éditeur, les chaînes de télévision, les réseaux sociaux, les sites Internet, etc., d'autant

¹⁵⁸ « Because they were published in the comics themselves, these letters had an "official" status that did not exist in fan letters to television stars or video game makers. In comic books, fans were able to read the commentary of their fellow readers, creating interaction that helped bring about comics fandom in the early part of the 1960's. They also had an opportunity to engage in a kind of dialogue with their favorite creators in these letters columns. This led to discussions about the content of the series that sometimes even shaped stories to come. »

¹⁵⁹ « Most soap viewers don't realize how much power they have. Enough letters, telegrams, and phone calls can kill characters and story lines or turn a temporary part [...] into a long-term love affair. »

¹⁶⁰ Sur la gestion du départ des acteurs dans *The Good Wife* et *Downton Abbey*, voir chapitre 7, p. 414-448.

¹⁶¹ « we've accelerated that story a little because we didn't feel the viewers were responding to it as well as we thought. We're not complete dilettantes when it comes to storytelling. When your audience is either a) falling asleep or b) provoked, you kind of want to continue the story you're telling, but pace it up a bit and finish the story earlier than you thought originally. » Robert King, cité par Kate Stanhope, 26 octobre 2012, « *The Good Wife* Bosses on Peter's New Opponent and Wrapping Up the Kalinda-Nick Story Line », *Tvguide.com* [en ligne]. URL : <http://www.tvguide.com/news/good-wife-kings-kalinda-nick-1055105/>

qu'ils savent que leurs réactions seront potentiellement recueillies par les grandes compagnies afin d'adapter l'offre à la demande.

Selon Roberta Pearson (2010 : 87), qui souligne que l'âge numérique se caractérise par une « relation symbiotique entre les producteurs et les fans^{162*} », le développement de ces pratiques invite à remettre en cause de l'opposition tranchée entre les pôles de la production et de la réception :

La révolution numérique a eu un impact profond sur le *fandom* : elle a renforcé et en même temps affaibli son pouvoir, elle a brouillé les frontières entre producteurs et consommateurs, créé des relations symbiotiques entre des corporations puissantes et des fans individuels, et donné naissance à des nouvelles formes de production culturelle¹⁶³. (Pearson 2010 : 84*)

L'expression paradoxale utilisée par Pearson, qui considère que cette évolution constitue en même temps un accroissement et une perte de pouvoir (*empowering/disempowering*) pour le public, met en évidence deux manières différentes d'envisager son statut. D'un côté, le public est conçu, dans la tradition de l'École de Francfort, comme un « marché captif » (Bleton 1997 : 47), dépendant du rythme de publication des différents épisodes de la série, ce qui aliène en retour l'auteur en le forçant à se soumettre à ses désirs. D'un autre côté, il est parfois valorisé à travers la figure du fan, qui est vu comme un interprète actif qui se réapproprie le récit et pèse sur sa destinée (Jenkins 2013 [2006]), à l'instar des *Trekkies*, qui n'ont eu de cesse de lutter pour la survie de *Star Trek* (Pearson 2010 : 87). Les fans les plus assidus d'un récit sont effectivement capables d'imaginer, pour sauver des séries annulées ou menacées d'annulation, diverses initiatives, des plus classiques (comme la pétition) aux plus spectaculaires. Ainsi, en 2006, les fans de *Veronica Mars* (The CW 2004-2009) ont récolté de l'argent pour qu'un avion déploie une bannière sur laquelle était inscrit « Renouvelez *Veronica Mars* ! » au-dessus des bureaux du diffuseur. Et en 2008, une campagne de don du sang a même été organisée à l'initiative des fans de la série de vampires *Moonlight* (CBS 2007-2008) afin de protester contre son annulation. Cette implication croissante du public, symptomatique de la « culture participative », est conçue par Jenkins comme l'un des piliers de la « culture de la convergence » (2013 [2006])¹⁶⁴. Si elle favorise la mise en place de ce type d'opérations de vaste ampleur, la

¹⁶² « *symbiotic relationship between fans and producers* »

¹⁶³ « *The digital revolution has had a profound impact upon fandom, empowering and disempowering, blurring the lines between producers and consumers, creating symbiotic relationships between powerful corporations and individual fans, and giving rise to new forms of cultural production.* »

¹⁶⁴ Il peut être utile de rappeler ici la différence entre *interactivité* et *participation* au sens de Jenkins : « Pour moi, l'interactivité est liée à des aspects technologiques et la participation est liée à des aspects

communication numérique dilue l'individualisation du lien entre auteur et récepteur, comme l'observe Pearson. Prenons l'exemple de la quasi-disparition de la rubrique courrier des *comic books* ces dernières années :

À quelques exceptions près, aucun des deux principaux éditeurs de *comic books* aux États-Unis – DC et Marvel – ne comprend de rubrique courrier régulière dans leurs magazines. DC a remplacé la rubrique courrier par des plateformes de discussion sur le site Internet de la compagnie, et quand bien même elles offrent un espace pour les commentaires et les interprétations des fans, cela n'aboutit pas à une correspondance effective, ce qui déprécie le statut des *comics* eux-mêmes, puisqu'ils sont plus des documents autonomes qui reflètent à la fois le processus de création narratif et le développement des communautés de fans¹⁶⁵. (Pustz 2007 : 163*)

Le processus de sélection des lettres par la rédaction disparaît, mais l'opinion des lecteurs est reléguée dans d'obscurs paratextes éloignés de l'objet *comic books*, ce qui diminue l'importance culturelle et sociale du courrier :

La participation *via* Internet est à la fois plus et moins exclusive. Tout le monde peut être inclus dans la plateforme de discussion, qu'il s'agisse d'un fan averti ou d'un « *troll* » déterminé à critiquer le *comic* sans même l'avoir lu. En même temps, on peut être un lecteur dévoué sans connaître le sentiment des autres fans qui l'écrivent sur le Web. Quand les « *lettercols* » étaient courantes, il était difficile d'éviter d'en savoir au moins un peu sur les autres fans, particulièrement ceux qui étaient des correspondants régulier d'un *comics*¹⁶⁶. (Pustz 2007 : 180*)

culturels. De toute évidence, dans la pratique, ces deux aspects peuvent concerner le même texte. Ainsi, par exemple, un jeu informatique met en avant l'interactivité et il s'inscrit par conséquent dans le champ des expériences de divertissement préprogrammées. La culture des fans met en avant au contraire la participation : les fans exploitent les ressources offertes par un texte et le poussent dans une série de directions qui n'ont pas été préprogrammées ni autorisées par les producteurs » (2011, trad. Baroni 2017). En d'autres termes, l'interactivité est structurée par le dispositif, tandis que la participation est à l'initiative des récepteurs. L'usage des termes est différent chez Ryan (2001) : la participation est pour elle hyperonyme qui englobe les deux modalités d'engagement des récepteurs dans un récit, l'immersion et l'interactivité. Si Jenkins s'intéresse essentiellement au contexte contemporain, Besson relève que de telles pratiques de participation remontent au moins au roman-feuilleton : « les lecteurs [...] des feuilletons du XIX^e se sentaient, à juste titre, en droit d'intervenir auprès de l'auteur pour orienter le destin de l'intrigue en cours. Reste qu'avec notre contemporanéité, l'échelle des phénomènes d'appropriation [...] explose avec la démocratisation d'Internet et la diffusion du haut débit [...] » (2015 : 10).

¹⁶⁵ « *With a few exceptions, neither of the major comic book publishers in The United States – DC and Marvel – regularly features letters pages in their comic books. DC has replaced the letter columns with message boards on the company's website and while they do provide an outlet for fans' comments and interpretations, the lack of correspondence does diminish the standing of the comics themselves as self-contained documents that reflect both creative storytelling and fan-based community-building.* »

¹⁶⁶ « *The internet participation is both more and less exclusive. Anyone can be included in the message board, whether that person is a knowledgeable fan or a "troll" bent on criticizing the comic without even having read it. At the same time, you could be a devoted reader of a comic book but not really know about the feeling of other fans writing about it on the web. When lettercols were common, it was hard to avoid getting to know at least a bit about other fans, especially those who were regular correspondants to a comic.* »

Cet exemple permet ainsi de se garder de toute forme de téléogisme technologique : si elle contribue à augmenter quantitativement les discours faniques, la dématérialisation ne renforce pas nécessairement leur rôle, tant au sein des maisons d'édition qu'au sein des communautés interprétatives. Il me semble qu'on peut légèrement nuancer l'affirmation de Letourneux : « il n'existe pas de rupture entre les lecteurs de Sue et la culture participative chère à Jenkins, mais un mouvement constant d'intensification des pratiques » (2017 : 449). L'histoire de la culture de la participation n'est pas une histoire linéaire, elle connaît aussi bien des avancées que des reculs¹⁶⁷.

2. Vers un modèle circulaire de la communication ?

Il faut en outre éviter d'exagérer l'égalitarisme apparent de la culture de la participation. Pasquier notait en 1995 la surprenante opacité de la chaîne de communication dans la production de la fiction télévisuelle française et le décalage entre les décideurs et le public – ce qui s'explique peut-être par un défaut de production dans l'audiovisuel français de cette période¹⁶⁸ :

les scénaristes ne savent rien ou presque des réactions des téléspectateurs. [...] Les données chiffrées sur l'audience, qui jouent un rôle décisif dans la régulation des chaînes, sont par exemple étonnamment peu présentes dans la gestion des rapports des scénaristes avec les commanditaires.

¹⁶⁷ On pourrait même considérer, à la suite de Jared Gardner, que le pic de participation qui caractérise la culture Internet fait écho à celui des premiers magazines américains publiés entre 1790 et 1820, qui tentent de développer un modèle horizontal de la communication. Dans la préface de l'ouvrage qu'il leur consacre, Gardner note que l'absence de rubrique courrier n'a pas les implications qu'on pourrait lui donner spontanément : « L'absence de case dédiée aux lettres des lecteurs des premiers magazines n'est pas, comme on pourrait le croire à première vue, un signe du manque d'intérêt de ces périodiques pour l'apport des lecteurs. Bien au contraire, s'il n'y avait pas d'espace réservé à la correspondance des lecteurs, c'est précisément parce que l'ensemble des premiers magazines devait idéalement être constitué par les contributions des lecteurs. Même les cas où les rédacteurs finissaient par être forcés de fournir eux-mêmes une grande partie du matériel (et de tels cas étaient beaucoup trop fréquents) n'ont pas empêché la conception du magazine de demeurer intacte tout au long de la revue : le magazine comme émanation naturelle des lecteurs appelés par le périodique à devenir eux-mêmes des collaborateurs » (2012 : IX-X). (« *The lack of department dedicated to letters from the readers in the early magazine is not, as might first appear, a sign of the lack of interest these periodicals placed in the input of readers. Quite the contrary; there was no space set apart for readers correspondence precisely because the whole of the early magazine was ideally to be constituted by contributions from readers. Even in cases where the editors ended up forced to contribute much of the material themselves (and such cases were far too common), the notion was preserved throughout that the magazine was itself the natural outgrowth of readers who had been summoned by the periodical to become contributors themselves.* ») Au terme de son analyse, il parvient à la conclusion que « Les communautés intimes et mouvantes d'Internet se rapprochent à bien des égards des idéaux des premiers magazines américains » (2012 : 173). (« *The intimate and mobile communities of the internet resemble in many respects the ideals of the early American magazine.* »)

¹⁶⁸ La télévision américaine dispose cependant d'outils plus pointus pour sonder le public, depuis les études de marché proposées par Nielsen dans les années 1950, qui permettent de récolter des informations sur la taille et la composition des audiences en demandant à des foyers considérés comme représentatifs de tenir un journal de leur consommation télévisuelle, jusqu'aux données recueillies de nos jours par les boîtiers électroniques reliés à la télévision.

[...] Mais surtout les scénaristes ont très peu d'éléments d'appréciation du public. Les fictions qu'ils écrivent doivent plaire, [...] et pourtant ils n'ont aucun moyen d'analyser la manière dont le contact entre l'œuvre et le public s'effectue. (Pasquier 1995 : 97)

Il convient également de relativiser le pouvoir des fans, ces derniers ne parvenant pas, la plupart du temps, à avoir une influence tangible sur l'évolution de la série, malgré un capital de connaissances qui dépasse souvent celui des producteurs eux-mêmes. Ils ont été à ce titre qualifiés d'« élite sans pouvoir » par John Tulloch (1995 : 143). Comme le relève Saint-Gelais :

Cette « liberté » de la *fan fiction*, célébrée par Jenkins qui y voit une forme de braconnage culturel, est en fait le corollaire d'une absence d'autorité : les *fans* peuvent en principe faire ce qu'ils veulent des personnages, mais leurs récits n'exercent nulle contrainte en retour sur la série officielle – ni même sur les autres *fans fictions*, qui se déploient indépendamment les unes des autres. (Saint-Gelais 2011 : 406)

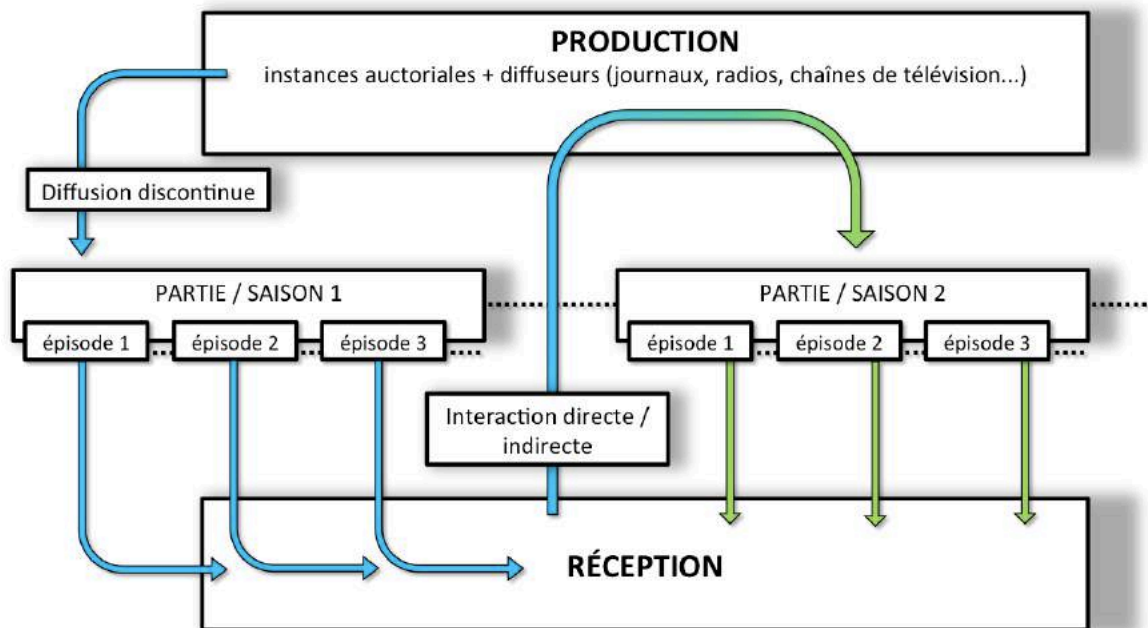
La persistance d'une hiérarchie au sein des productions qui concernent un univers fictionnel donné apparaît nettement à travers les notions de « canon » et de « fanon¹⁶⁹ », qui montrent bien que les fans distinguent nettement ce qui relève des données établies du récit de ce qui relève de conjectures ou d'interprétations parfois conflictuelles :

Le canon renvoie à l'ensemble des événements présentés dans l'œuvre source et qui fournissent l'univers, le décor et les personnages, et le fanon renvoie aux événements créés par la communauté de fans au sein d'un « fandom » particulier, et qui sont répétés de manière insistante dans les textes que produisent ces fans. Le fanon crée souvent des détails ou propose ses propres lectures de personnages même si le canon ne les corrobore pas entièrement – ou même si, parfois, il les contredit carrément. (Busse, Hellekson 2006, trad. Saint-Gelais 2011 : 400)

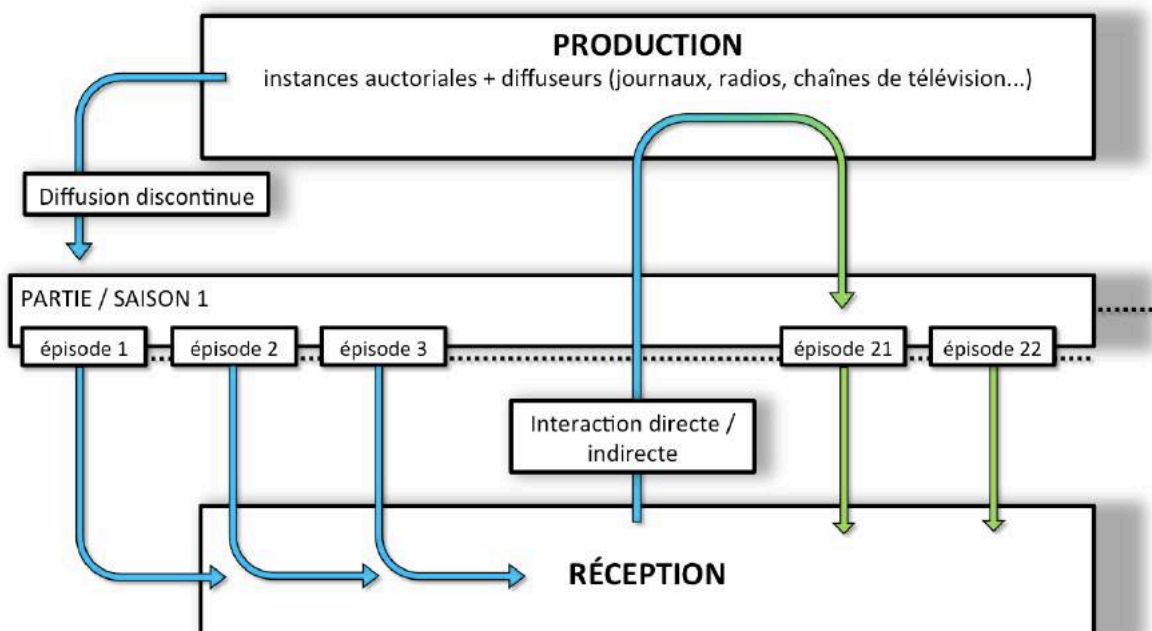
Si les récits sériels médiatiques se caractérisent par une plus grande réactivité des producteurs face au public, ils ne révolutionnent donc pas entièrement la hiérarchie du processus de communication. Selon Lits, l'interactivité des récits médiatiques (qu'il s'agisse de récits documentaires à visée informative ou de récits fictionnels) demeure pour l'instant partiellement illusoire, mais le sentiment de participation vécu par les récepteurs dessine un changement de paradigme potentiel (Lits 2010).

Les processus d'échange peuvent être schématisés de la manière suivante :

¹⁶⁹ Mot-valise formé à partir d'une combinaison des mots « canon » et « fan », qui désigne les tentatives de centralisation des conjectures et interprétations qui entourent une œuvre.



Ce schéma concerne les récits (notamment les séries télévisées contemporaines) dont les différentes parties ou saisons sont planifiées avant la diffusion : dans ce cas, les ajustements en fonction des réactions du public ont lieu à la fin de celles-ci, à la faveur de l'intervalle de temps prolongé qui les sépare des suivantes (flèche centrale). Mais dans le cas d'une planification moindre, la réactivité est plus importante et les contenus peuvent être modifiés en cours de saison :



Si la sérialité implique un modèle *circulaire* de la communication, les pôles de la production et de la réception n'en demeurent pas moins nettement identifiés et rarement

remis en question par les usagers dans les faits. Néanmoins, ce bref panorama montre à quel point il serait réducteur de résumer la réception des récits sériels à la seule actualisation des différents segments narratifs : le contexte social et médiatique s'avère d'une importance capitale pour comprendre la complexité des effets de la sérialisation sur la manière dont les récits sont appréhendés et réappropriés par les publics. Je m'interrogerai, pour clore ce chapitre, sur la méthodologie à adopter pour envisager pleinement cet aspect.

V — COMMENT ENVISAGER LA RÉCEPTION STRATIFIÉE DES RÉCITS SÉRIELS ?

La diversité de conception de la lecture et du lecteur dans les théories de la réception est révélatrice de la complexité du phénomène. Tandis que Jauss (1978) privilégie une approche historique et définit l'horizon d'attente comme dépendant du contexte du lecteur, pour d'autres critiques, la lecture est conçue comme l'opération de décodage de structures narratives et le lecteur comme le récepteur d'un sens pré-codé par les structures textuelles (Eco : 1985, Iser : 1985). Suivant une perspective sémiologique, Eco développe ainsi la notion de « coopération textuelle » qui est une « activité promue par le texte » (1985 [1979] : 71) et s'intéresse au lecteur qui joue le jeu des stratégies narratives mises en place. Il distingue dès lors entre les « textes ouverts », qui laissent une marge interprétative importante au lecteur, et les « textes fermés », conservateurs, qui balisent fortement la lecture en réutilisant des structures narratives ou des codes génériques préexistants. Selon Eco, les romans-feuilletons correspondent à la définition des textes fermés, mais ils peuvent être débordés par une interprétation qui en modifie le sens initial : il prend ainsi l'exemple des *Mystères de Paris*, interprétés par une partie des lecteurs comme une œuvre révolutionnaire, à l'encontre des indications textuelles, à tel point que Sue adapte son discours à cette frange de son public au fil de la publication (1985 [1979] : 70-71). Eco conclut l'analyse de cet exemple par une formule paradoxale : « Rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé » (1985 [1979] : 71). Il envisage ainsi la possibilité d'interprétations non inscrites dans les textes, mais les disqualifie comme résultant d'un malentendu. Or, il me semble précisément que la narration sérielle montre les limites de ce modèle : il est particulièrement difficile d'enfermer le sens d'un récit qui n'est pas achevé au moment de la publication et qui se construit progressivement, en fonction des réactions des publics.

1. Les limites des théories de la réception

La plupart des théories de la réception empirique sont fondées sur un modèle binaire qui oppose les postures de la lecture participative et de la lecture distanciée, par exemple chez Vincent Jouve, qui distingue entre lecture « avertie » et lecture « naïve » (1993 : 21), ou chez Jean-Louis Dufays, qui oppose lectures de participation et de distanciation. Selon ce dernier (2016 : §12), ces postures peuvent être envisagées comme immiscibles (le lecteur oscillerait d'un extrême à l'autre), ou bien comme deux pôles théoriques qui ne sont pas nettement séparés dans les pratiques de lecture. Ces conceptions de la réception ont permis de rendre compte du régime de lecture linéaire, qui est reconnu comme constituant une part essentielle de l'expérience narrative, mais elles n'échappent pas à une part de normativité dans la mesure où ce régime est présenté comme une étape à dépasser et il est assimilé à une lecture consommatrice et passive. Dans *Les limites de l'interprétation* (1992), Eco a enrichi le concept de « Lecteur Modèle » (1985) en distinguant deux niveaux de lecture, l'« interprétation sémantique » et l'« interprétation critique » : tandis que le « lecteur naïf » utilise le texte afin de satisfaire ses besoins esthétiques, le « lecteur critique » cherche quant à lui à se distancier de la première lecture et à expliquer ce qui, dans la construction du texte, permet de provoquer les effets qu'il expérimente. L'infantilisation des lecteurs « consommateurs », suivant un schéma freudien classique, a souvent servi à dénigrer les pratiques de lectures de divertissement. Michel Picard distingue pour sa part trois instances du lecteur : le « liseur », qui correspond à l'ancrage physique dans le monde réel ; le « lu », qui désigne la part du lecteur qui s'abandonne aux pulsions de l'identification ; et le « lectant », auquel revient la maîtrise réflexive des effets. Selon lui, c'est la combinaison entre ces instances qui fonde la valeur de l'acte de lecture, et si la dimension fantasmatique du « lu » n'est pas contrebalancée par l'interprétation distanciée du « lectant », on tombe alors dans le régime de la « lecture de consommation » (1986). Picard ne reconnaît pas aux réceptions « ordinaires » le pouvoir de recul et de distanciation que permet le « lectant » : selon lui, le consommateur de livres « réagit passivement mais fidèlement à tous les stimuli disposés au long de sa lecture, décode de façon mécanique et automatique le message simple qu'il connaît déjà et qui ne diffère pas d'ailleurs (médium mis à part) de celui que lui imposent son téléviseur et sa radio » (1986 : 205). L'absence de mise à distance des affects provoqués par la lecture est souvent assimilée par Picard à une maladie psychologique : « Passivité amorphe d'une "contemplation esthétique" souvent

factice, biographisme servile, illusion référentielle, psychologisme, ces maladies pernicieuses qui tuent la lecture ludique » (1986 : 309). Il ne s'agit pas ici de remettre en question l'existence de ces différents régimes de lecture, mais plutôt d'exposer l'idéologie qui sous-tend généralement les modèles théoriques : la lecture « avertie », fondée sur la distance esthétique, c'est-à-dire sur la mise à distance des affects, est présentée comme un aboutissement, alors qu'il s'agit en fait d'un régime marginal, essentiellement lié à l'institution scolaire et académique¹⁷⁰, qui se laisse saisir en termes sociologiques comme la reproduction des valeurs de la domination culturelle. En effet, on peut voir dans ce type de postulats théoriques une illustration des dérives misérabilistes analysées par Grignon et Passeron (1989) : ce sont souvent les pratiques de groupes sociaux dominés qui sont remises en cause (femmes et classes populaires notamment). Picard convoque par exemple, en guise de repoussoir, la figure d'une « employée des PTT » interrogée par *Le Monde*, « dévoreuse » qui lit « tout et n'importe quoi », de Proust aux romans de la collection « Harlequin » (1986 : 61). De même, Jauss a vigoureusement critiqué une enquête portant sur la réception d'un texte de Berthold Brecht par des lycéens inscrits dans des filières d'enseignement technique et général, arguant que les résultats ne peuvent être probants que s'ils concernent de « véritables lecteurs », soit des lecteurs capables de reconnaître les qualités littéraires du texte : « L'analyse de la réception des textes littéraires ne peut prétendre au titre de gloire de l'« empirisme » que dans la mesure où elle prend en compte une expérience esthétiquement médiatisée » (1978 : 332)¹⁷¹.

Pourtant, le public des récits sériels, on l'a vu précédemment, est loin d'être inactif. L'enrichissement décrit par Esquenazi met en évidence une forme de réception « cultivée », mais qui tend à renforcer l'engagement, le lien affectif au récit, et non la distance émotionnelle, ce qui montre bien que le paradigme sur lequel se fondent certains théoriciens de la réception – à savoir, une opposition entre passivité et affects d'une part, et activité et raison analytique d'autre part – doit être nuancé. En particulier, selon Daniel Dayan, la méthode sémiologique dont se réclament Eco et Iser n'a pas véritablement permis d'étudier l'acte de réception proprement dit, dans la mesure où elle restait largement centrée sur l'objet textuel :

¹⁷⁰ Du moins dans la conception qu'en ont les théoriciens de la réception évoqués : on le verra, les régimes de réception distanciée sont monnaie courante dans la culture médiatique, mais ils reposent sur d'autres mécanismes que ceux de la lecture scolaire ou académique.

¹⁷¹ Pour une analyse détaillée de cette question, voir Bertrand Daunay (1999).

Proposer un discours sur les médias sans rien savoir du sens que prennent les émissions pour leurs spectateurs, c'est se priver du maillon essentiel des processus qui mènent à leurs « effets ». C'est aussi croire qu'il est possible d'étudier des organisations médiatiques en faisant abstraction de leur finalité. [...] Les travaux de sémiologie se tournent vers la description formelle des textes proposés par les médias. Ils étudient les stratégies de signification manifestées par ces textes, mais non pas le sort que leur réservent leurs destinataires. Lorsque certains s'intéressent aux récepteurs, c'est pour analyser la position d'un récepteur idéal, d'un récepteur en quelque sorte déductible du texte dont il serait l'image en creux, et se contenter de cette analyse. Du seul texte, on entend ainsi déduire la nature de sa réception par ses spectateurs en décrivant ceux-ci comme figés, sans recours, par le jeu des codes et par celui des rôles qu'impose telle ou telle structure d'énonciation. Sitôt sortie de sa boîte noire, la problématique de la transmission du sens fait l'objet d'un retour à l'envoyeur. Elle est replacée à l'intérieur du texte, le problème du destinataire n'étant plus que celui des signes qui le représentent. (Dayan 1992 : 143-144)

Dans le même sens, Sabine Chalvon-Demersay estime que la « variabilité des collectifs [que la télévision] engendre » est trop souvent ignorée, « sans distinction des niveaux d'implication des spectateurs » (2003 : 503). Les études sur la réception qui s'appuient sur un modèle ethnographique, en se fondant sur la notion de « public », ont remis en cause ces représentations en tentant de s'approcher des récepteurs réels. Soulez souligne ainsi que

les interactions entre production et réception [...] ne peuvent passer que par une analyse fine des contextes. Eco, lui-même, de façon symptomatique, bien qu'il parle de « spectateur » au singulier (selon la logique du *lector in fabula*) ne peut se passer à plusieurs reprises de la notion de « public » [...]. (Soulez 2011 : §37)

2. Peut-on penser le « public » ?

La notion de « public » permet de restaurer la dimension collective de l'acte de communication médiatique¹⁷² et de mettre en avant la richesse des ressources déployées par les récepteurs :

L'analyse des publics des médias et de la façon dont ils recevaient leurs messages a tout de suite montré que les individus n'étaient pas des êtres passifs soumis au pouvoir des médias. Ils manifestent au contraire des facultés différentes d'attention, de compréhension, d'interprétation, d'acceptation ou de refus dans lesquelles leur situation personnelle et sociale joue un grand rôle. (Maugret 2003 : 50)

¹⁷² Cette dimension collective était déjà mise en valeur par Fish à travers la notion de « communautés interprétatives » (2007 [1980]), qui a ouvert la voie aux études sur les publics.

L'ambition des *Cultural Studies*, qui ont longtemps été bannies de l'université française, consiste précisément à étudier l'instabilité de la réception des œuvres, en s'intéressant aux possibilités de résistance à l'idéologie qu'elles véhiculent, aux variantes liées à la composante du public, ou aux différents degrés d'attention et d'investissement. Le modèle des « lectures préférentielles » théorisé par Stuart Hall (1974) a ainsi remis en cause l'idée d'une symétrie entre production et réception, en montrant la distorsion qui peut exister entre le « codage » par les producteurs de télévision et le « décodage » par les téléspectateurs. Il existe selon lui une forme de balisage au niveau du codage, l'interprétation est dirigée vers un sens privilégié, mais ce n'est pas forcément le sens « dominant » qui sera décodé par le récepteur. Malgré « un certain degré de réciprocité » entre codage et décodage, qui rend la communication possible, il n'y a pas de coïncidence systématique du fait du manque de symétrie entre les deux côtés de l'échange communicationnel, que ce soit en raisons des différences structurelles de rapports et de position entre les diffuseurs et le public ou d'une asymétrie des codes et des cadres de connaissance. Hall distingue ainsi trois attitudes possibles : l'attitude « dominante-hégémonique », qui se caractérise par une adhésion forte au sens codé, l'attitude « négociée » (la plus courante), qui accepte certains éléments du code dominant et en refuse d'autres, et l'attitude « oppositionnelle », qui consiste à refuser d'adhérer au sens dominant. Ce type d'analyse s'avère cependant incomplet en ce qui concerne l'étude des récits de fiction, puisqu'il se concentre prioritairement sur l'idéologie véhiculée par le message, au détriment de sa fonction esthétique¹⁷³. Une autre méthodologie consiste à analyser la variabilité de la composante des publics en soulignant l'importance de la

¹⁷³ En outre, nombreux chercheurs ont mis en garde contre la tentation d'une surestimation de l'attitude « oppositionnelle », qui résulte d'une volonté de réhabilitation des publics en célébrant leurs capacités de résistance à l'idéologie. Morley (1990) s'insurge ainsi contre une utilisation abusive de ses travaux dans ce sens, à l'encontre des thèses qu'il défend, tandis que Dayan invite à la prudence face à de telles « dérives mythologiques », qu'il considère comme « l'antithèse héroïque de l'habituel zombie » (1992 : 148). L'étude empirique menée par Sonia Livingstone sur des spectateurs de trois *soap operas* (*Dallas*, CBS 1978-1991, *Coronation Street*, ITV 1960-, et *EastEnders*, BBC One 1985-) tend en effet à contredire ce type d'hypothèses : « La recherche [...] révèle la manière dont les spectateurs sont réceptifs avant tout à la structure du programme, davantage qu'aux dictats d'une connaissance sociale abstraite [...]. De tels résultats plaident contre une approche lourdement descendante ou excessivement constructiviste. Ils plaident donc contre un modèle de réception simple. La connaissance sociale et la structure du texte sont toutes deux déterminantes dans les représentations des spectateurs, et chacune sert à modifier ou à atténuer l'influence de l'autre [...] » (1990 : 144*). « *The research [...] revealed ways in which viewers are receptive to the structure of the programme in precedence to the dictates of abstract social knowledge [...]. Such findings argue against a heavily top-down or overly constructivist approach which holds that viewers see what they want to see, or reduce all information to a standard formula: such differences can only have arisen from an interaction between social knowledge and the nature of the texts. Thus they argue against a simple reception model. Social knowledge and text structure are both determinants of viewers' representations, and each serves to modify or buffer the influence of the other [...].* »

classe, du genre, de l'âge ou de l'origine géographique, qui jouent certainement pour beaucoup dans le choix des récits et dans les postures d'actualisation adoptées. Ces approches tendent à diffracter le public en de multiples sous-catégories, ce qui a pour effet de complexifier l'analyse, mais les données qu'elles mobilisent s'avèrent souvent fondamentales pour comprendre le fonctionnement des différentes réceptions, il s'agit donc de ne pas les sous-estimer.

En dépit de son intérêt indéniable pour saisir les enjeux sociaux de la réception, la notion de public apparaît néanmoins comme problématique, dans le sens où elle peut s'avérer être une construction tout aussi artificielle que celle du « lecteur modèle ». Les travaux récents ont ainsi tenté de nuancer l'usage de la notion de public, en intégrant à l'ensemble constitué par les récepteurs réels les représentations que l'on peut se faire du public d'une œuvre (celle du critique ou du producteur), et en insistant sur le caractère ponctuel et contextuel de cette entité aux contours flous :

une forme de consensus caractérise la définition performative de la notion de « public de télévision » dans les années 2000 : un public qui n'existe pas en soi, mais se constitue de la rencontre avec un dispositif médiatique. (Séguir 2015 : §8)

Selon Esquenazi, un public « est d'abord un rassemblement de personnes qui ont quelque chose en commun » (2002b : 318), mais sa propension à ne pas se conformer pleinement aux instructions narratives le rend particulièrement volatil. Comme le relève Roger Odin :

Notons que rien n'oblige le public à suivre les indications données par le film (même s'il les a repérées). En ce qui concerne le choix du ou des mode/s de production de sens, le film est de peu de poids devant les contraintes du contexte. (Odin 2000a : 61)

Hartley considère ainsi que le « public », qu'il qualifie de « fiction invisible¹⁷⁴ » (1999 : 492*), est avant tout une représentation préconstituée par les chercheurs ou par les producteurs, élaborée en fonction d'une projection¹⁷⁵ davantage qu'en fonction des réactions des récepteurs réels. Pasquier note également, dans le cas de la télévision française des années 1990 :

Toutes les décisions concernant le scénario sont prises au nom du public qui regardera le programme. Tour à tour, différents professionnels qui sont en position de commanditaires face au scénariste – les responsables de chaînes, les directeurs d'unité de programmes, les producteurs, les

¹⁷⁴ « invisible fiction »

¹⁷⁵ Ce qui rapproche finalement la notion de public du lecteur modèle tel que le définit Eco, c'est-à-dire comme une projection de l'auteur, là où l'auteur modèle est une projection de ses lecteurs empiriques.

directeurs de collection – interviennent pour défendre leur propre idée du public. C’est bien là tout le problème. Dans les procédures d’évaluation, la référence au public est une référence largement subjective. (Pasquier 1995 : 102)

Hartley souligne ainsi la distance entre cette représentation et l’attitude des individus réels qui le forment momentanément :

Les publics ne sont pas des personnes — ni la totalité d’une personne, ni la même chose que « les gens ». Les gens occupent la position de public de temps à autre, et sont formés quant à la manière de le faire par les médias eux-mêmes¹⁷⁶. (Hartley 1999 : 491*)

Le risque de fictionnalisation est d’autant plus grand que les publics n’ont pas de réalité physique dans la culture médiatique. Dayan, s’appuyant sur la critique d’Hartley, souligne ainsi l’écart avec les conceptions et les pratiques préexistantes, dans lesquelles le public offre une forme collective observable :

Les publics traditionnels reposent sur le principe d’une agrégation. On se joint à d’autres. On forme un public (avec d’autres). Avec les médias de masse, une telle agrégation devient impossible. Si public il y a, c’est un public « diasporique », un public qui ne semble plus appréhendable en termes d’agrégation physique, mais seulement en termes d’agglomération statistique. Il n’est apparemment plus revendiqué sous la forme d’un « nous », mais posé de l’extérieur comme un « ils » auquel des calculs complexes ou des formulations théoriques confèrent un minimum de stabilité. Les auteurs et les utilisateurs de ces agglomérations en viennent à les confondre avec la réalité de groupements effectifs. S’ils forment un public, les individus concernés n’en sauraient donc rien. [...] Concrètement, il n’y aurait pas d’expériences où les membres de ces « publics » reconnaîtraient leur appartenance à un même groupe, pas de mythes fondateurs, pas d’histoire partagée, pas de rituels d’appartenance. Les spectateurs n’auraient de commun que les formulations dont ils font l’objet. (Dayan 1992 : 151)

Ainsi, si les traits définitoires généralement retenus – à savoir la dimension *collective*, la *visibilité*, la *réflexivité*¹⁷⁷ et la *performance*¹⁷⁸ – sont particulièrement opératoires pour le

¹⁷⁶ « *Audiences are not people — not the whole of any person, not the same as ‘the people’*. People occupy the position of audience from time to time, and are tutored in how to do that by the media themselves. »

¹⁷⁷ Concernant la visibilité et la réflexivité, Esquenazi remarque ainsi que les interventions les plus notables dans l’espace public à propos de certains programmes télévisés émanent parfois de personnalités qui ne les regardent pas, tandis que les téléspectateurs effectifs sont réduits au silence : « la théorie [s’est] emparée [du concept de public] en le couplant avec celui d’espace et en construisant ainsi l’un des principaux concepts de la réflexion politique. De ce point de vue, un public est une communauté humaine *visible* et reconnue, consciente de sa propre visibilité, dont il est possible d’attendre des manifestations tangibles et concrètes, par exemple des interprétations ostensibles. Cet usage pose des problèmes au théoricien des publics-de-cinéma ou des publics-de-télévision : tout spectateur ne devient pas automatiquement membre d’un public. D’autre part certains n’hésitent pas à réagir publiquement à des événements dont ils n’ont pas été témoins : parmi tous les intellectuels français qui sont intervenus dans le débat autour de *Loft Story*, la version française de *Big Brother*, certains n’ont pas dû être des téléspectateurs très fidèles » (2002b : 318). La situation est tout à fait comparable concernant la querelle

théâtre, ils ne fonctionnent guère dans le contexte médiatique. Comment dès lors distinguer le public de l'*audience*, notion purement quantitative, qui consiste à établir des données chiffrées pour évaluer la part de marché d'un programme¹⁷⁹ ? Comme le note Dayan :

En contraste avec un public, une audience ne se caractérise ni par un impératif de sociabilité ou de stabilité, ni par une obligation de performance (elle reste confinée dans l'espace privé), ni par une référence nécessaire à un bien commun. Son attention est réactive : elle est réponse à une offre¹⁸⁰.
(Dayan 2000 : 433)

Il semble difficile de s'accorder sur ce que les différents individus qui composent un public ont en commun, et plus encore de rendre compte du fait que les réactions de ces individus face à un récit ne sont pas homogènes. La notion de public tend alors à effacer les différences d'investissement entre les individus qui le composent.

Pour autant, certains arguments militent en faveur de son usage. D'une part, une certaine homogénéité interprétative se dégage des études empiriques de réception. Elle a notamment été constatée par Janice Radway (1984), qui s'est intéressée aux lectrices des romans de la série « Harlequin ». L'analyse initiale des œuvres à laquelle elle se livre en respectant les critères de lecture académique s'avère très éloignée de celle qu'en font les différentes lectrices, qui fournissent pourtant des interprétations concordantes entre elles. D'autre part, comme le remarque Dayan, le sentiment d'appartenance collective est pour

du roman-feuilleton, dans laquelle, on l'a vu, seules les élites intellectuelles prennent part au débat, à l'exclusion des lecteurs, qui sont pourtant les premiers concernés. Voir chapitre 1, p. 83-87.

¹⁷⁸ C'est certainement au niveau de la *performance* que la distance avec le public de théâtre est la plus marquée : « la notion de public s'applique très difficilement à la télévision contemporaine. Outre les motifs sociaux et culturels sur lesquels nous allons revenir, il existe des raisons qui tiennent à la nature du médium. Pour être remarqué, un public doit en effet se manifester concrètement dans l'espace public. Les applaudissements qui saluent traditionnellement la fin des représentations théâtrales sont l'expression de l'existence collective du public qui proclame de cette façon sa solidarité avec le monde du théâtre et manifeste son degré d'acceptation du spectacle. La réception domestique des programmes télévisuels ne facilite pas de telles réactions collectives » (Esquenazi 2002b : 331).

¹⁷⁹ Dayan rappelle que les connotations des termes « audience » et « public » ne sont pas identiques en français et en anglais : « En français, [...] la notion de "public" sert de terme générique et la notion d' "audience" se présente comme un terme "marqué". En anglais en revanche, c'est la notion d' "audience" qui sert de degré-zéro, et la notion de "public" qui se présenterait comme une forme d'audience particulière et valorisée » (2000 : 432).

¹⁸⁰ Ce qui n'empêche pas pour autant l'audience d'être un concept tout aussi flou que celui de public. Dayan précise ainsi : « Par contre, tout comme celle des publics, la réalité des audiences est une réalité imaginée. Rien d'étonnant à cela. La construction de tout sujet collectif passe par une fiction. Encore faut-il que ce sujet collectif existe. La question est alors de savoir, non pas s'il est imaginé, mais par qui. Dans le cas des publics, le sujet collectif est imaginé en première personne, par un *Nous*. Dans le cas des audiences, ce sujet est essentiellement imaginé en troisième personne. Il est construit par des tiers et à l'intention d'autres tiers » (2000 : 433).

le coup bien réel (1992 : 152), quand bien même il ne se traduit pas par des prises de position dans l'espace public. Dayan se demande donc « si plutôt que constituer des abstractions statistiques, [les publics] ne forment pas, en fait, des milieux observables » (1992 : 152). Il y a donc public lorsque des individus composant une audience constuissent mentalement une « image de public¹⁸¹ » (Dayan 1992 : 153). Le public constitue ainsi l'idéal collectif visé par les récepteurs, l'« horizon à l'expérience du spectateur » (Dayan 2000 : 430). Le problème demeure que ces « publics » observables ne constituent que des groupes restreints – et généralement dominants – au sein des audiences, soit exclusivement ceux qui sont capables de fournir des interprétations oppositionnelles et/ou de formuler un avis au nom de ce qu'ils pensent être des valeurs communes aux autres récepteurs. Les études de réception, en négligeant de distinguer entre les publics et les audiences, conduisent donc à une invisibilisation de ces dernières¹⁸². Quoiqu'il en soit, en contexte médiatique, le public demeure une « fiction », ou plus exactement une construction mentale¹⁸³, « celle que construit le public lui-même et par rapport à laquelle il se définit » (Dayan 1992 : 153), une « communauté imaginée » (Dayan 2000 : 429), la principale différence étant toutefois que cette image de public est construite par les récepteurs eux-mêmes, et non par les producteurs ou les universitaires.

¹⁸¹ « Le statut fictionnel du public ne l'empêche pas d'être aussi une réalité, mais une réalité non statique, une réalité concevable en termes de procès. Se concevoir comme un public se fait en référence à une image de public. Cette image est une fiction. Elle est aussi l'instrument d'un processus par lequel un public devient réel en s'identifiant à un autre imaginé. La notion de public n'est donc pas simplement fictive, mais, ce qui est différent, spéculaire » (Dayan 1992 : 153).

¹⁸² Dans une perspective comparable à celle de Dayan, Soulez propose la notion d'« auditoire » pour faire la synthèse entre les apports de la sémiologie (construction d'un récepteur modèle à partir du dispositif textuel) et ceux de la sociologie (phénomènes d'appropriations par les récepteurs, parfois contre le sens encodé, public comme communauté d'usage), qui tend à « perd[re] de vue le collectif visé par le programme » (2004 : 113). L'auditoire est défini comme « un collectif ponctuel construit par les téléspectateurs en réponse à un collectif visé par un programme donné » (2004 : 113). Il relève ainsi de la rhétorique : Soulez s'appuie sur la rubrique courrier des lecteurs des magazines de télévision pour étudier la constitution d'un collectif par l'individu qui s'exprime et le « mécanisme de passage d'un ensemble informe de spectateurs à un collectif structuré autour d'un point commun issu de la rencontre avec ce texte » (2004 : 117). Néanmoins, dans cette étude, j'en resterai à la notion de public. En effet, la méthode proposée par Soulez a pour but « de travailler sur les modes de "réactivité" du public par rapport aux programmes de télévision, plutôt que sur les modes d'intellection ou de perception des programmes, ou sur les modes de constitution des publics, ou de "sociation" des publics autour des programmes » (2004 : 116). Si le concept d'auditoire est plus précis que celui du public, il implique cependant une réduction considérable de l'échelle de l'observation en se concentrant sur une étape précise, celle de l'exposition au programme, et en prenant en compte uniquement certains courriers de lecteurs (en l'occurrence, ceux qui sont adressés au magazine *Télérama*), qui prennent la parole au nom d'un « auditoire universel » qu'ils contribuent eux-mêmes à définir.

¹⁸³ Le sens dans lequel Dayan emploie le terme « fiction » ne recoupe pas celui que je retiens dans ce travail. Voir chapitre 3 et chapitre 6, p. 344-357.

Récapitulons les problèmes rencontrés par les chercheurs lorsqu'ils cherchent à envisager la réception : à moins de se rabattre sur l'étude d'un récepteur théorique, ou sur celle d'une audience indistincte, il semble difficile de concevoir le « public » autrement qu'une construction mentale (soit du chercheur, soit des producteurs, « public cible », soit d'une minorité de récepteurs qui s'expriment au nom du collectif). Face à ces difficultés, je me propose d'opter pour une voie médiane et de distinguer différents degrés d'engagement qui définissent des types de publics, en m'inspirant des cadres de l'expérience tels que les analyse Erving Goffman (1991 [1974]). Maigret suggère ainsi un déplacement d'une sociologie des *publics* à une sociologie de l'*expérience* :

Une sociologie des publics est condamnée à disparaître pour réussir pleinement et se transforme alors en sociologie de l'espace public et de l'expérience, qui ne considère pas les spectateurs ou les auditeurs comme isolés dans leur acte de réception, même s'ils sont vus comme psychologiquement capables et socialisés, mais comme actifs au sein d'un espace de prises de position où il s'agit de se faire entendre. (Maigret 2013 : 50)

3. Les cadres de l'expérience (sérielle)

Dans un article consacré à l'engagement ludique, Caïra définit l'engagement comme une « *mobilisation socialement normée des participants d'une expérience, sous la forme de présence corporelle ou virtuelle, d'attention et de mémoire, de manifestation d'affects* » (à paraître : n. p.). La situation du jeu, qui préoccupe plus particulièrement Caïra ici, n'est cependant pas équivalente à celle de la *réception* (de séries ou de feuilletons par exemple) car cette dernière n'implique pas d'interactivité¹⁸⁴ de la part des usagers. L'engagement ludique signifie selon Caïra le fait d'« être engagé dans le jeu et [de] s'engager vis-à-vis des joueurs » (à paraître : n. p.). Or l'expérience des récits sériels suppose une réception qui peut être individuelle, et qui à ce titre n'implique pas nécessairement d'engagement vis-à-vis des autres récepteurs¹⁸⁵. Néanmoins, la réception, en tant que moment de l'expérience esthétique, demeure socialement normée et s'appuie sur ce que Goffman (1991 [1974]), qui s'inspire de Bateson, nomme des « cadres ». Selon Goffman, ces cadres organisent l'expérience et lui donnent sens :

¹⁸⁴ Sur la notion d'interactivité, voir p. 109, n. 164.

¹⁸⁵ Sauf dans les cas de réception groupée, l'exemple classique étant celui du couple ou du groupe d'amis qui regarde ensemble une série. Dans ce cas, chaque membre s'engage vis-à-vis de l'autre ou des autres à ne pas regarder les épisodes individuellement, ce qui peut le conduire à faire semblant de découvrir des épisodes qu'il a déjà vus s'il n'a pas résisté à l'attente. Une autre norme sociale s'est fermement installée en quelques années : celle qui consiste à avertir en cas de *spoiler* afin de ne pas nuire à l'expérience des récepteurs qui n'ont pas encore vu les épisodes dont il est question.

toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements – du moins ceux qui ont un caractère social – et notre propre engagement subjectif. Le terme de « cadre » désigne ces éléments de base. (Goffman 1991 [1974] : 19)

Il distingue entre des cadres « primaires » et les « modalisations ». Les cadres primaires, qui peuvent être naturels ou sociaux, « permet[tent], dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel serait autrement dépourvu de signification » (1991 [1974] : 30). Ces cadres peuvent être transformés à travers un « mode » (« *key* »), c'est-à-dire « un ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour modèle mais que les participants considèrent comme sensiblement différente » (1991 [1974] : 51-52). Il propose d'appeler « *modalisation* » ce processus de transcription. Parmi les différentes opérations de modalisations possibles, se trouvent les « faire-semblants », soit les jeux, les scénarios, ou les récits de fiction. C'est à partir de ces cadres que se définissent les normes sociales de l'*engagement* dans une activité :

un cadre ne se contente pas d'organiser le sens des activités, il organise également des engagements. [...] Tout cadre implique des attentes normatives et pose la question de savoir jusqu'à quel point et avec quelle intensité nous devons prendre part à l'activité cadrée. (Goffman 1991 [1974] : 338)

L'*engagement* se caractérise par une implication cognitive et affective des participants : « Un engagement est un processus psychologique dans lequel le sujet finit par ignorer, au moins partiellement, où le dirigent ses sentiments et son attention cognitive » (1991 [1974] : 339). Il s'agit d'un processus psychosocial normé et d'une « obligation socialisante » : « il n'y a de conduite convenable qu'engendrée par l'engagement qui convient, et, en général, il ne suffit pas que l'identification de l'activité soit globalement correcte » (1991 [1974] : 339).

En quoi la théorie goffmanienne peut-elle contribuer à éclaircir la question des publics ? Une piste possible est explorée par Esquenazi (2002b), qui s'appuie à la fois sur les cadres de l'expérience et sur la théorie bourdieusienne du champ (Bourdieu 1979, 1980) pour distinguer entre les « publics », dont les pratiques sont dominantes et légitimes au sein du champ, et les « non-publics », dont pratiques sont dominées est considérées comme indéfendables par les « publics » :

Ceux qui savent inscrire leurs choix ou leurs jugements à l'intérieur d'une norme sociale du bon goût parviennent à faire partie d'un public ; mais ceux qui n'ont que des goûts jugés « vagues » ou

« médiocres » sont rapidement inclus, qu'ils le veuillent ou non, à l'intérieur d'une foule, d'une masse ou d'une audience : d'un collectif sans forme. (Esquenazi 2002b : 323)

Cette échelle de disqualification est mouvante :

Chacun, un jour, s'est senti appartenir au non-public de la télévision. La fiction télévisée est particulièrement disqualifiée surtout quand elle implique une réception régulière : séries ou feuilletons ont longtemps été considérés (ou sont encore considérés ?) comme appartenant à la plus grossière des cultures de masse. (Esquenazi 2002b : 326)

Auparavant disqualifiée dans sa quasi-intégralité, la consommation des séries télévisées, depuis le virage « qualitatif » mis en avant par certaines chaînes et la valorisation de la « sériophilie », concerne aussi bien « non-publics » que des « publics » au sens d'Esquenazi. La distinction porte alors sur le choix des séries, sur la manière de les regarder ou encore sur la manifestation d'un recul critique et analytique. Ces différents publics mobilisent en effet des *cadres* différents, selon Esquenazi. Ces cadres sont de deux types : le « cadre de réception » et le « cadre de participation ». Le « cadre de réception » détermine le rôle qu'occupe le programme dans la situation vécue par le téléspectateur :

nous appellerons *cadre de réception* la structure mobilisée pour regarder un programme télévisuel dans un contexte donné. Le cadre de réception est ce qui fait de l'ensemble constitué par le programme, la relation que nous entretenons avec lui et le contexte où il est regardé, un tout cohérent et significatif. (Esquenazi 2002b : 327)

Le « cadre de participation » est défini par les institutions télévisuelles (2002b : 329), qui fournissent des instructions quant à la « bonne » manière de regarder le programme, à travers la situation du programme dans la grille et son dispositif par exemple, ou d'autres niveaux : « un cadre de participation peut contenir plusieurs couches : la première est constituée par la promesse d'une chaîne et la seconde générée par l'appréciation a priori des critiques. » (2002b : 329). L'« acte d'appréhension » découle de « la sélection d'un cadre de réception adapté à un cadre de participation » (2002b : 330) :

la constitution des publics comme celle des non-publics résulte des interactions entre cadres télévisuels de participation et cadres téléspectatoriels de réception. On ne doit donc pas imaginer la réception comme le résultat d'un face à face entre deux subjectivités dont l'une est institutionnelle, mais plutôt comme la formation d'une situation particulière résultant des affinités, contrastes et antagonismes entre deux contextes sociaux différents. Pour qu'il y ait effectivement appréhension (plutôt que réception) d'un programme, c'est-à-dire pour que des acteurs sociaux donnent sens à

l'expérience qui consiste à regarder la télévision, il faut qu'un cadre de réception s'adapte d'une façon satisfaisante au cadre de participation [...]. (Esquenazi 2002b : 329-330)

Le tri entre publics et non-publics s'opère à la fois au niveau de la légitimité symbolique des programmes choisis et de la relation entretenue avec ceux-ci. En outre, les publics font preuve de réflexivité tandis que l'expérience des non-publics est dévalorisée, voire inavouable, et donc cantonnée à la sphère privée.

Cette partition entre « publics » et « non-publics » m'apparaît discutable à plusieurs titres. D'abord, elle propose une conception négative des « non-publics ». En envisageant les « non-publics » par le prisme de la domination, et donc en ratifiant la perception qu'en ont les « publics », Esquenazi reconduit indirectement les préjugés légitimistes¹⁸⁶ qu'il réprovoque et la réduction des publics à la frange *visible* de l'audience¹⁸⁷. Ensuite, ces « non-publics » peuvent très bien s'exprimer et se faire entendre, sans tenir compte de l'avis des « publics »¹⁸⁸. Il me semble donc préférable de renoncer à mobiliser la théorie de la domination dans la définition des publics. Je renonce également à caractériser les publics par la réflexivité *discursive* : ce serait accorder trop d'importance aux discours, alors que certains récepteurs n'en produisent pas, ce qui ne signifie pas nécessairement qu'ils ne conçoivent pas d'« image du public » – celle-ci n'est simplement pas formulée. Certes, l'analyse des traces discursives occupe une place fondamentale dans ce travail, pour la simple raison que ces discours sont observables, ce qui explique certains publics occuperont davantage de place dans mon analyse. Mais il me semble qu'exclure les récepteurs silencieux des publics reviendrait à produire une définition de ceux-ci qui ne trouve son origine que dans les besoins du chercheur. Il paraît plus pertinent à mon sens de s'appuyer sur les *comportements* des récepteurs, tels qu'ils ont été observés par les sociologues.

¹⁸⁶ Ce qui revient donc à oublier que « même dominée une culture fonctionne encore comme une culture », pour citer Grignon et Passeron (1989 : 21), qui voient dans ce type d'attitude l'illustration d'une dérive misérabiliste.

¹⁸⁷ On peut noter qu'Esquenazi et Soulez isolent le même exemple canonique de « public » pour le premier ou d'« auditoire » pour le second, à savoir les lecteurs ou les journalistes de *Télérama*, qui apparaît donc comme un symbole de domination culturelle. Esquenazi écrit ainsi : « La formule critique du magazine suit la procédure habituelle aux lettrés de la classe dominante quand ils sont confrontés à la culture populaire : il s'agit d'inclure le cadre de participation populaire du programme à l'intérieur d'un cadre de réception fondé sur les valeurs de la haute culture » (2002b : 332).

¹⁸⁸ Ainsi, dans un autre contexte que celui de la télévision, les lecteurs des *Mystères de Paris* qui écrivent directement à Eugène Sue tandis que le « public » légitime (députés, journalistes) dénoncent publiquement les méfaits des romans-feuilletons.

Ainsi, Caïra (à paraître) étudie les notions de « sous-engagement » et de « sur-engagement » à partir de l'observation de joueurs en cours de partie : c'est la pratique des participants eux-mêmes qui définit les cadres pertinents. Lorsqu'ils sont engagés dans le jeu, ils ne se posent guère la question de savoir s'ils se livrent à une activité légitime ou non légitime, ce qui leur importe est de mobiliser les cadres permettant le bon déroulement de la partie. Je me propose quant à moi d'affiner la description de l'engagement dans les récits sériels en distinguant plusieurs niveaux, sans préjuger de la position qu'ils occupent dans la hiérarchie symbolique, car les changements trop importants de ce point de vue¹⁸⁹. Il ne s'agit pas de nier les mécanismes de la domination, mais plutôt de les envisager au cas par cas, en contexte, plutôt que de les intégrer dans une définition générale des publics. Il me semble qu'une conception graduelle de l'engagement des publics, quand bien même elle n'échappe pas à une part d'artificialité, dans la mesure où elle constitue en groupes des récepteurs qui ne se conçoivent pas forcément en tant que tels, réduit le risque de fictionnalisation pointé par Dayan. Elle demeure cependant, dans la lignée de Goffman, davantage une *théorie* de l'expérience qu'une sociologie véritablement empirique.

4. Typologie des publics différents degrés d'engagement

Envisageons d'abord le cas de la télévision pour mettre en avant l'éventail d'attitudes qu'un téléspectateur peut mobiliser. En ce qui concerne l'actualisation elle-même, la télévision peut être une activité principale, ou elle peut être secondaire, lorsque le téléspectateur fait autre chose en même temps (Donnat, Larmer 2003 : §8). Elle suscite alors une écoute attentive ou flottante, sachant que le fait d'avoir une activité parallèle ne signifie pas nécessairement que l'attention accordée au programme est moindre (regarder une série télévisée en mangeant n'entame pas la qualité de l'écoute, par exemple). Suivant ce constat, Vincent Caradec et Claude Bonnette-Lucat isolent quatre styles : écoute exclusive et attentive, écoute exclusive et flottante, écoute parallèle et attentive, écoute parallèle et flottante (Caradec, Bonnette-Lucat 2001 : 47). Sur ce point, on constate que les usages ne sont pas identiques selon les médias. En effet, l'écoute de la radio, qui ne sollicite qu'un seul sens, est encore plus souvent pratiquée en parallèle d'autres activités (la conduite d'un véhicule, se laver les dents, prendre un repas) que celle de la télévision. En revanche, la lecture – du moins lorsqu'elle est solitaire – est le

¹⁸⁹ Le *binge-watching*, par exemple, est désormais une pratique normalisée, voire revendiquée. Voir p. 95.

plus souvent une activité principale. Par ailleurs, l'engagement des récepteurs peut déborder la seule actualisation, comme nous l'avons vu précédemment. M'inspirant de ces différentes taxinomies, je distingue plusieurs formes d'engagement cognitif possibles, classées du plus faible au plus important degré d'investissement :

- sous-engagement ;
- attention oblique ;
- attention soutenue ;
- observation active ;
- participation.

Ces degrés d'engagement cognitif s'articulent à un engagement affectif variable, ainsi qu'à un troisième paramètre, celui de la *régularité* (publics réguliers ou publics irréguliers). Il va de soi que ces catégories ne désignent pas des personnes, mais l'attitude que ces personnes adoptent face à un récit donné, qui peut évidemment varier d'un objet à l'autre.

a) **Sous-engagement : les « non-publics »**

Pour les médias auditifs et visuels, qui permettent une réception en groupe (radio, télévision), une catégorie de public peut manifester du sous-engagement : il s'agit de publics « captifs¹⁹⁰ » qui n'ont pas choisi l'activité et la « subissent » malgré eux, sous pression du groupe familial ou amical ou pour faire plaisir aux amateurs du programme. Ainsi, au sein d'un groupe qui regarde ensemble un programme, tous ne font pas nécessairement partie du même public, ce qui explique les tensions souvent observées lorsque des spectateurs sous-engagés perturbent la réception de spectateurs attentifs (en posant sans cesse des questions ou en faisant des remarques désobligeantes sur la qualité du programme par exemple)¹⁹¹. Ce sont ces publics que je désigne comme des « non-publics », dans la mesure où ils revendiquent la distance affective et cognitive vis-à-vis du programme et vis-à-vis du reste des spectateurs. Ceci implique un renversement de la perspective qui était celle d'Esquenazi : font également partie des « non-publics » les récepteurs – tous médias confondus, littérature comprise – qui actualisent ponctuellement

¹⁹⁰ L'expression « public captif » est généralement employée dans un autre contexte, pour désigner les publics scolaires qui fréquentent un établissement culturel (musée, bibliothèque...) dans le cadre d'une obligation institutionnelle. L'obligation de réception que j'évoque ici n'est pas institutionnelle mais domestique, elle se constitue au sein d'un groupe familial ou amical.

¹⁹¹ Pour une étude de ce type de public, voir l'analyse du *live-tweet* lors de la diffusion de l'épisode final de *Downton Abbey*, chapitre 9, p. 541-553.

un récit dans le but de le dénigrer, voire de dénigrer l'ensemble plus large auquel il appartient – par exemple, les députés lors de la querelle du roman-feuilleton dans les années 1840. La réception des non-publics est donc irrégulière.

b) **Attention oblique : les récepteurs nonchalants**

Les récepteurs peuvent n'accorder au récit qu'une « attention oblique », pour paraphraser Richard Hoggart, qui parle également de « consommation nonchalante » (1970 : 294), soit que l'actualisation soit combinée à d'autres activités qui requièrent une certaine concentration et impliquent dès lors une attention partagée (Dayan 1992 : 149), soit que le récit ne suscite qu'un intérêt médiocre. Leur attitude se caractérise alors par une certaine distraction, ils peuvent manquer des éléments nécessaires à la compréhension du récit et ses réponses affectives sont minimales. Cette attitude ne concerne pas simplement la radio et la télévision, mais également la lecture, puisqu'il est tout à fait possible de sauter des passages pour retrouver plus rapidement les grandes articulations du récit :

Un bon exemple de ce type de *consommation nonchalante* est donné par les femmes des classes populaires qui, lorsqu'elles lisent un feuilleton, commencent par jeter un coup d'œil sur la première page pour voir si ça « débute vite » et se reportent immédiatement à la dernière page pour s'assurer que « ça finit bien » : elles ne lisent pas pour se poser des questions ou se trouver mises en question. (Hoggart 1970 : 294)

Certains sociologues de la culture populaire ont montré que ce type de réception pouvait préserver les lecteurs de romans-feuilletons d'une hypothétique contamination idéologique :

Considérant la lecture comme une distraction, et la pratiquant de manière distraite, les membres des classes populaires ne sont point des victimes passives de leurs lectures, vouées par leur innocence à toutes les manipulations ourdies par qui veut les asservir : une certaine forme d'inattention peut être un filtre des plus efficaces. [...] La question de l'effet produit ne saurait donc recevoir de réponse tranchée, ni surtout générale. (Thiesse 2000 [1989] : 57)

La construction de la figure de la « ménagère de moins de cinquante ans », qui a longtemps été la cible privilégiée de certains programmes, marque bien la volonté de produire des récits compatibles avec une activité de femme au foyer. Selon Mittell (2011 : 78), les séries télévisées ont évolué ces dernières décennies vers plus de complexité, exigeant une attention plus soutenue, mais il souligne néanmoins que « les producteurs doivent toujours créer des programmes destinés à un environnement domestique enclin à

diviser l'attention et à des spectateurs "multitâches" [...] ¹⁹² » (2011 : 82*). En tant qu'activité externe, la régularité ou l'irrégularité de leur réception dépend donc de facteurs externes.

c) **Attention soutenue : les récepteurs attentifs**

Dans d'autres contextes, les récepteurs peuvent accorder une attention plus soutenue au récit, mais en se cantonnant exclusivement à l'actualisation des épisodes. L'engagement cognitif et affectif est alors plus important, sans que le récepteur éprouve nécessairement le besoin de prolonger l'expérience du récit entre les livraisons (Tulloch 1995 : 74). Cet engagement ne préjuge pas nécessairement de l'évaluation du récit : les récepteurs peuvent très bien être pleinement concentrés sur l'histoire racontée, sans pour autant l'apprécier et juger l'expérience plaisante. Dans ce cas, cela se traduit généralement par un décrochage au bout de quelques livraisons. En d'autres termes, l'engagement *cognitif* peut être marqué sans que cela ne préjuge nécessairement de la qualité de l'engagement *affectif*. Au contraire, lorsqu'ils apprécient le récit mais qu'il remplit simplement une fonction de distraction routinière, ils ne cherchent pas une plus grande implication. Les récepteurs attentifs peuvent fréquenter le récit de façon occasionnelle ou de façon plus régulière, en fonction du goût qu'ils ont pour celui-ci, en fonction également de la stratégie de mise en intrigue privilégiée – les feuilletons se prêtant moins bien à une fréquentation irrégulière que les séries.

d) **Observation active : les « rôdeurs »**

Les « *lurkers* » (« rôdeurs », « observateurs »), suivant la terminologie des *fans studies* (Hills 2002, Costello, Moore 2007), sont des récepteurs réguliers et fidèles, qui cherchent à rattraper les épisodes s'il les ont manqués, et qui prolongent l'expérience du récit – auquel ils accordent donc une attention soutenue – en recherchant des informations à son sujet entre les livraisons, sans nécessairement participer à leur rédaction. Cette catégorie recoupe plusieurs types d'activités : conversations avec des proches, lecture des articles consacrés au récit dans la presse généraliste ou spécialisée, consultation des sites officiels ou des sites de fans ¹⁹³ ... Ce public est particulièrement concerné par le concept

¹⁹² « *producers still need to create programs for a domestic environment that is prone to split attention and multitasking viewers [...].* »

¹⁹³ Esquenazi considère ces récepteurs comme des non-publics : « Ces non-publics sont en général très compétents pour adapter un cadre de réception au cadre de participation induit par le programme : les jeunes téléspectateurs de *Buffy* ou de *Charmed* savent parfaitement rassembler des amis autour d'eux pour mimer autour du poste de télévision la situation décrite par la série. Leurs goûts ne sont malgré tout pas

d'enrichissement forgé par Esquenazi (2002a) et son engagement affectif est davantage marqué que celui des catégories précédentes.

e) **Participation : les fans**

Enfin, les fans sont plus nettement engagés dans une dynamique de participation¹⁹⁴, voire de co-création (Ford 2008 : §3.1). Il s'agit donc de la catégorie du public qui s'exprime le plus volontiers, et qui est à ce titre la plus facilement observable à travers les traces écrites qu'elle produit dans le domaine public, qu'il s'agisse de lettres, de *fanfictions* ou de prises de position sur des forums. Les fans prennent une part non négligeable dans la fixation des savoirs, qui tomberaient dans l'oubli sans leur démarche d'archivage spontané, comme le souligne Besson :

Les séries télévisées constituent un premier champ d'application de cette archive spécialisée, dans une logique de patrimonialisation immédiate, de figement du flux puisque celui-ci, tout en étant constitutif de ce média, menace sa mémoire. L'importance de l'arrêt sur image dans la réception audiovisuelle des fans, comme leur attention à la plus infime rupture de continuité (faux raccords, incidents de montage) témoignent de cette logique, lutte paradoxale contre ce qui semble constituer le média populaire, mais qui se trouve en réalité exalté par ce mode de scrutation : contre, tout contre, le mouvement, l'éphémère, le brouillon, le futile. (Besson 2015 : 282-283)

Après avoir longtemps été méprisés, les fans sont actuellement l'objet d'une revalorisation dans les recherches universitaires. Il faut cependant faire preuve d'une certaine prudence : le développement exponentiel des études faniques peut tendre à occulter les autres pratiques de réception. Jenkins et ses successeurs célèbrent la résistance fanique aux conglomerats culturels à travers l'analyse des *fanfictions*, qui leur apparaissent comme autant de gestes de réappropriation auxquels on peut attribuer une valeur contestataire. Mais cette prise de position est tout aussi idéologiquement teintée que celle qui consiste à dénoncer les cultures faniques comme régressives et infantiles¹⁹⁵. Pour Dayan, les « fans » sont un des rares groupes observables au sein d'une audience, et

compris dans l'espace public comme une prise de position mais plutôt comme une réaction mimétique à une sollicitation commerciale » (2002b : 337).

¹⁹⁴ Le terme « participation » renvoie ici au sens où l'emploie Jenkins (2006) davantage qu'au sens d'Esquenazi dans l'expression « cadre de participation ».

¹⁹⁵ Toutefois, afin de nuancer l'idéalisme que Saint-Gelais prête à Jenkins, signalons que ce dernier définit la « culture de la participation » comme fondamentalement inégalitaire : « Tous les participants ne sont pas égaux au départ. Les grands groupes médiatiques commerciaux – et les personnes qui y travaillent – exercent un pouvoir plus important que les consommateurs, pris individuellement et collectivement. Et certains consommateurs sont plus à même que d'autres de participer à cette culture naissante » (Jenkins 2013 [2006] : 23).

forment donc à ce titre un « presque public ». « Presque » seulement, puisqu'« il fonctionne à côté de l'espace social, dans une société parallèle » (2000 : 442), celle du « comme si » – ce qui excluerait donc toute possibilité pour la fiction de se constituer des publics¹⁹⁶...

Face à la complexité de la réception des récits sériels, il convient d'adopter une méthodologie de recherche qui tienne compte des différents facteurs que je viens d'évoquer. Pour ma part, j'opterai pour une approche descriptive qui visera à éviter tout jugement moral et/ou esthétique, tant sur les objets culturels que sur leurs publics. Soulignons en outre que l'exercice de la critique amateur s'est développé récemment, avec la culture Internet, bien au-delà du domaine fanique, à travers des sites spécialisés comme Babelio, Senscritique, Allociné, IMDb, des sites de vente en ligne comme Amazon, ou même des vidéos sur des plateformes comme Youtube¹⁹⁷. Les récepteurs reviennent désormais plus facilement sur leurs expériences esthétiques sur les réseaux sociaux comme Twitter : la production d'un discours traçable n'est donc pas réservée aux seuls fans, même si ceux-ci se distinguent par la visibilité de leur production. Au sein de toute cette production, les récepteurs qui formulent leur avis prennent souvent la peine de préciser la relation qu'ils entretiennent avec la série pour légitimer leur position. Ce faisant, ils identifient leur situation *dans un public par rapport à un autre public*, la relation entre les différents publics n'étant pas toujours exempte de tensions. Observons par exemple les précautions rhétoriques que prend le journaliste Pierre Langlais dans *Télérama* avant de se lancer dans une critique (pourtant positive) de la neuvième saison de *Doctor Who*, dont il est, suivant les catégories que j'ai détaillées, un spectateur attentif et irrégulier :

Autant le dire tout de suite, pour ne pas froisser les fans : je ne suis pas un spécialiste de *Doctor Who*. J'ai découvert la série à son retour en 2005 – il y déjà presque 10 ans – et c'est parfois en dilettante que j'ai suivi ses aventures, avec une préférence pour la période David Tennant¹⁹⁸.

¹⁹⁶ « L'ensemble des activités des « fans » renvoie en effet à un univers qui est celui du jeu et notamment de la “mimicry”. Il renvoie à une réalité sociale que l'on pourrait décrire comme enclavée, marginale, ludique. Un élément essentiel semble manquer ici. C'est la dimension “commissive”, le côté “pour de bon”. Les régies constitutives de l'objet “public” sont-elles alors compatibles avec l'univers du “comme si” ? » (Dayan 2000 : 442).

¹⁹⁷ Le retour critique des amateurs est un objet de recherche en plein développement : on peut notamment mentionner la thèse que Samuel Estier prépare actuellement sous la direction de Gilles Philippe et de Raphaël Baroni, consacrée aux commentaires des internautes sur les textes littéraires à l'ère numérique (Amazon, réseaux socionumériques de lecture...).

¹⁹⁸ Pierre Langlais, 25 août 2014, *Télérama* [en ligne]. URL : <https://www.telerama.fr/series-tv/doctor-who-captain-my-captain,115992.php>

Hills résume ainsi la manière dont les « rôdeurs » peuvent être perçus par les fans :

Le fait que les « rôdeurs » soient inévitables peut être perçue de différentes manières au sein des ressources symboliques du groupe de discussion : les rôdeurs peuvent être discursivement construits et fantasmés comme des parasites envahissants qui manquent de motivation ou de capacité d'engagement, mais dans le même temps, ils peuvent être accueillis favorablement et considérés comme un public allié¹⁹⁹. (Hills 2003 : 136*)

Ainsi, la réflexivité qui définit le public selon de nombreux chercheurs (Dayan 1992, 2000, Esquenazi 2002b, Soulez 2011) peut-elle se concevoir différemment, non plus seulement comme un sentiment d'appartenance à une communauté postulée, mais également comme *la reconnaissance de l'altérité des expériences*. Les individus identifient des publics *autres* que le leur, qui reçoivent le même récit, sans que la relation à ce récit ne soit identique.

Comme je l'ai indiqué, il s'agit bien d'attitudes possibles : le degré d'engagement peut être variable chez un même récepteur d'un récit à l'autre, ou évoluer en cours de diffusion. Il me semble donc qu'on ne comprend pas pleinement le fonctionnement des récits sériels si on en reste à une étude strictement rhétorique, dans le sens où la réception ordinaire, de divertissement, n'est souvent que partiellement coopérante. Une étude empirique des contextes de réception et des traces écrites des récepteurs (lettres adressées aux auteurs de romans-feuilletons, courrier des lecteurs dans les journaux ou les magazines...) s'avère donc nécessaire pour comprendre le fonctionnement des expériences sérielles. En ce qui concerne les séries contemporaines, on peut s'appuyer sur les commentaires laissés par les internautes sur les sites tels que Allociné ou IMDb, sur les réseaux sociaux ou les sites de fans. Internet a en effet permis d'ouvrir un espace d'expression considérable, inaugurant des pratiques discursives nouvelles qui s'offrent à l'analyse. Comme le signale Mélanie Bourdaa :

Si l'on cherche à mieux saisir les pratiques de réception des amateurs de séries télévisées, il devient alors nécessaire d'utiliser Internet comme outil d'analyse. Au vu de ces « nouvelles pratiques de réceptions » des fans, il faut analyser les pratiques virtuelles au sein de communautés, ou tout du moins au sein d'échanges ayant lieu sur la toile. La technique la plus pertinente pour le recueil de

¹⁹⁹ « *The inevitability of 'lurkers' might be figured in different ways within the symbolic resources of the newsgroup: lurkers may be discursively constructed and fantasised as parasitic, as invasive, as lacking motivation or the ability to engage, or they may be simultaneously welcomed as form of friendly readership.* »

données autour des pratiques des fans paraît alors être l'analyse des traces numériques et socionumériques, puisque les pratiques de réception des fans se développent avant tout dans un environnement numérique. (Bourdaa 2015b)

Mais si le corpus des discours de lecteurs reste relativement restreint en ce qui concerne le XIX^e siècle – certainement trop restreint pour être considéré comme représentatif de l'ensemble des publics, le problème s'inverse avec Internet, comme le soulignait Jenkins dès 1995, avant même que le numérique connaisse son plein essor :

Le problème de l'utilisation du net n'est plus de réunir un nombre suffisant de réponses pour permettre une analyse pertinente mais de trouver une manière de sélectionner et de traiter des matériaux issus du flux infini d'information et de commentaire²⁰⁰. (Jenkins 1995 : 22*)

Il faudra donc garder à l'esprit que les exemples de discours de récepteurs que j'analyserai ne représenteront qu'un éventail d'attitudes significatives parmi d'autres possibles, sélectionnées selon des critères qualitatifs visant à souligner la diversité des formes d'engagement, sans prétendre, à ce stade, parvenir à saisir de manière exhaustive la diversité des expériences des récits sériels, ce qui exigerait de se fonder sur une étude d'une autre ampleur et s'appuyant sur des outils quantitatifs.

J'espère néanmoins montrer qu'au-delà de leurs différences, ces expériences possèdent des traits communs. D'une part, la constitution d'un public composé d'individus divers suppose des régularités interprétatives, sans lesquelles il n'y aurait pas de processus de communication : c'est la compréhension des contenus et leur mémorisation qui permet l'activité imaginative et l'anticipation des scénarios possibles. D'autre part, les différents niveaux d'engagement impliquent tous une composante affective, émotionnelle : il faut que l'expérience soit plaisante pour qu'un récepteur soit un récepteur *régulier*, fidèle au récit sériel au-delà des coupures temporaires. Un certain nombre de critères sociaux déterminent le choix des récits, mais dans la mesure où la réception s'inscrit dans le cadre des loisirs, du divertissement, l'investissement temporel qu'elle représente doit être perçu comme suffisamment gratifiant pour être poursuivi. À la lumière de ces remarques, je tenterai d'établir une méthodologie à même de tenir compte de la réception stratifiée des récits sériels. La notion d'immersion, issue d'une approche cognitive du récit, constituera mon point de départ, mais je tenterai de la repenser afin qu'elle prenne en compte le contexte médiatique et social dans lequel s'inscrit

²⁰⁰ « *The problem working with the net becomes not to attract sufficient responses to allow for adequate analysis but how to select and process materials from the endless flow of information and commentary.* »

l'expérience, en mettant en avant les variations possibles dans l'attitude des récepteurs (sans leur attribuer pour autant une valeur systématique ou exhaustive). Il s'agira ainsi de faire dialoguer les perspectives cognitivistes et celles des études culturelles plutôt que les opposer, puisque, comme le constatait déjà Besson en se référant aux travaux menés aux États-Unis, contrairement aux représentations dominantes dans le milieu universitaire français, « il n'existe pas de [...] frontière étanche entre ces deux approches » (Besson 2015 : 18).

CHAPITRE 3. L'IMMERSION DANS LES MONDES NARRATIFS SÉRIELS

La variabilité des publics que j'ai relevée dans le chapitre précédent pose problème à la narratologie d'inspiration formaliste ou structuraliste, dans le sens où sa prise en compte ouvre la voie à un relativisme qui tend à dissoudre le récit lui-même dans son contexte. C'est du moins ce que constate le linguiste Jean-Michel Adam lorsqu'il tente de fonder, dans le cadre de la linguistique textuelle, un modèle prototypique de la narrativité reposant, entre autres, sur un schéma actionnel élémentaire dérivé des modèles narratologiques classiques :

je crois nécessaire [...] de considérer comme (malheureusement) prématuré de restituer le texte dans son interdépendance avec le contexte social et cognitif. Même si mon choix théorique gomme (provisoirement) le rapport au contexte d'une façon qui pourrait le rapprocher de l'idéologie du texte absolu, ce risque me paraît moins dangereux que celui de la dispersion et de la fuite en avant. (Adam 1990 : 24)

Il apparaît toutefois que les théories de la fiction et la narratologie contemporaine, enrichie par la rhétorique et les approches cognitivistes, sont en mesure de fournir des outils qui permettent d'envisager les expériences sérielles sans entrer en contradiction avec les observations des sociologues. Les théories de la fiction d'inspiration cognitiviste envisagent l'expérience fictionnelle comme la construction d'un monde, marquant ainsi la fin du « "moratoire" formaliste sur les rapports entre référence et fictionnalité », suivant la fameuse expression de Pavel (1986). Selon cette perspective, le monde fictionnel est conçu comme « presque réel » (Besson 2015 : 485), marquant ainsi la revanche d'Aristote sur Platon, et on insiste sur l'effet de présence, qui déborde les frontières du récit. De fait, la dynamique de l'engagement dans le récit sériel repose effectivement sur ce débordement, condition de la fidélisation des publics. Plutôt que de dénoncer la naïveté de tels usages, les compétences qu'ils supposent sont mises en avant, à la suite de

Schaeffer, qui montre que le rapport à la fiction ne relève pas de la croyance, mais d'un jeu consenti, d'un « faire comme si » (Schaeffer 1999).

L'immersion, telle que je l'envisagerai en premier lieu, tente de rendre compte de l'expérience des réceptions « ordinaires », non distanciées. Mais cette conception pose un problème : l'engagement dans le récit sériel, on l'a vu, ne se limite pas à l'actualisation des segments narratifs car le temps de latence entre les épisodes constitue une extension et un enrichissement de l'expérience. Je tenterai par conséquent de proposer dans un deuxième temps une définition souple de l'immersion, qui permette de tenir compte de cette dimension à la fois intermittente et interactive du phénomène, ce qui me permettra ensuite d'envisager les mondes narratifs sériels comme des espaces instables, construits de manière intersubjective à partir d'indices intra- et extradiégétiques.

I — QUELLE CONCEPTION DE L'IMMERSION ?

Le terme métaphorique « immersion » désigne une expérience familière, qu'on peut décrire, avant d'en donner une définition plus technique, en recourant à de nombreuses expressions du langage courant, également métaphoriques : « être pris par un livre », « entrer dans un récit », « plonger dans une histoire », etc. Ainsi que l'a montré Kendall Walton, l'immersion se traduit par l'impression de vivre le récit de l'intérieur :

Nous ne nous contentons pas d'observer les mondes de l'extérieur. Nous vivons en eux [...], avec Anna Karénine, Emma Bovary, Robinson Crusoe et les autres, nous partageons leurs joies et leurs peines, nous nous réjouissons et nous compatissons avec eux, nous les admirons et les détestons. Certes, ces mondes sont purement fictionnels, et nous savons très bien qu'ils le sont. Mais vus de l'intérieur ils paraissent réels [...] et notre présence en leur sein [...] nous donne un sentiment d'intimité avec les personnages et leurs autres contenus²⁰¹. (Walton 1990 : 273*)

Le phénomène de l'immersion renvoie ainsi à l'état mental dans lequel le monde imaginaire du récit prend le pas sur le monde réel, qui sombre temporairement dans l'oubli pour le récepteur – ou plus exactement dans un oubli relatif. D'autres métaphores comparables ont parfois été privilégiées par les théoriciens, comme celles du transport et

²⁰¹ « *We don't just observe fictional worlds from without. We live in them [...], together with Anna Karenina and Emma Bovary and Robinson Crusoe and the others, sharing their joys and their sorrows, rejoicing and commiserating with them, admiring and detesting them. True, these worlds are merely fictional, and we are well aware that they are. But from inside they seem actual [...] and our presence in them [...] gives us a sense of intimacy with characters and their other contents.* »

du voyage (Nell 1988, Gerrig 1993 : 10-11). Avant de se poser la question de la spécificité de l'immersion sérielle, il est utile de préciser le type d'immersion dont il est ici question, la notion recoupant des domaines d'acception très larges. En effet, l'état d'immersion n'est spécifique ni à la fiction (il peut très bien être suscité par une autobiographie ou un documentaire, par exemple) ni au récit (il suffit de penser aux dispositifs de réalité virtuelle), comme l'ont montré, entre autres, Ryan (2001 : 93) ou Lavocat (2016 : 310). En dépit de l'omniprésence de ce phénomène, les chercheurs ont généralement privilégié l'un ou l'autre pôle, en prenant pour objet le vecteur immersif que peut constituer un récit ou une fiction.

1. Immersion narrative, immersion fictionnelle

Ryan a focalisé son attention sur l'immersion dans le *récit*, qu'il soit fictionnel ou non. La notion désigne selon elle le phénomène qui résulte de la confrontation du sujet à un monde qui s'autonomise du langage :

Je voudrais isoler et décrire un type spécifique d'immersion, celui qui présuppose une relation imaginative avec un monde textuel [...]. Dans la phénoménologie de la lecture, l'immersion est l'expérience à travers laquelle un monde fictionnel acquiert la présence d'une réalité autonome, indépendante du langage, peuplée d'êtres humains vivants²⁰². (Ryan 2001 : 14*)

Ainsi, l'étude que propose Ryan est centrée, davantage que sur l'immersion elle-même, sur les propriétés textuelles qui offrent à un récit ses qualités immersives – ce qu'on pourrait appeler l'« immersivité ». Elle considère que les conditions minimales qui rendent un texte immersif sont ses éléments diégétiques : le décor, l'action et le(s) personnage(s). Elle distingue par ailleurs trois types d'immersion correspondants à ces trois éléments de base de tout récit, c'est-à-dire l'immersion spatiale, l'immersion temporelle et l'immersion émotionnelle :

Pour qu'un texte soit immersif, il doit peupler cet espace avec des objets individualisés. Il doit, en d'autres termes, construire le cadre d'une action narrative potentielle, même s'il lui manque l'extension temporelle pour transformer cette action en intrigue²⁰³. (Ryan 2001 : 14*)

²⁰² « *I would like to single out and describe a specific type of immersion, one that presupposes an imaginative relationship to a textual world [...]. In the phenomenology of reading, immersion is the experience through which a fictional world acquires the presence of an autonomous, language-independent reality populated with live human beings.* »

²⁰³ « *For a text to be immersive, it must populate this space with individuated objects. It must, in other words, construct the setting for a potential narrative action, even though it may lack the temporal extension to develop this action into a plot.* »

Que les mondes textuels fonctionnent comme des contreparties imaginaires ou comme des modèles du monde réel, ils sont mentalement construits par le lecteur comme des environnements qui s'étendent dans l'espace, qui existent dans le temps et servent d'habitat à une population d'agents animés. Ces trois dimensions correspondent à celles qui sont reconnues depuis longtemps comme les trois composantes de base de la grammaire narrative : le décor, l'intrigue et les personnages²⁰⁴. (Ryan 2001 : 15*)

Ce point de vue est toutefois nuancé par Alex Reuneker, qui considère que la troisième catégorie, l'immersion émotionnelle, est en fait l'objectif des deux autres : c'est en créant un espace mental et en construisant une tension narrative que les récits parviennent à impliquer affectivement leurs publics (2011 : 9). La différence fondamentale entre les récits de fiction et les récits non-fictionnels consiste selon Ryan en ce que la fiction nécessite de la part du récepteur une opération préalable de recentrement qui précède l'immersion elle-même. Il s'agit de se placer mentalement dans l'univers représenté, sans pour autant que cela implique nécessairement l'engagement affectif supposé par l'immersion :

Tandis que le recentrement est une opération logique que nous effectuons délibérément à chaque fois que nous lisons (ou que nous regardons) une œuvre de fiction, l'immersion est une expérience créée par des dispositifs artistiques. Le texte doit être capable de donner vie à un monde, de lui donner une présence et de susciter notre intérêt pour une histoire. Le recentrement est nécessaire à la compréhension de toutes les fictions, mais elles ne convertissent pas toutes le recentrement en immersion. Ce manque d'« immersivité » peut être dû à un échec artistique, mais il peut également être un effet délibéré. [...] À l'inverse, l'immersion n'est pas limitée à la fiction. Nous pouvons être immergés dans une histoire vraie sans avoir à nous recentrer dans un monde extérieur²⁰⁵. (Ryan 2011 : 14*)

Ce phénomène de projection mentale du récepteur dans l'espace-temps du récit a été explicité par la théorie du déplacement déictique (Duchan, Bruder, Hewitt 1995), qui emprunte à la linguistique la notion de deixis. Selon Erwin M. Segal, la compréhension narrative procède d'une modification du centre déictique (la situation géographique et

²⁰⁴ « *Whether textual worlds function as imaginary counterparts or as model of the real world, they are mentally constructed by the reader as environments that stretch in space, exist in time, and serve as habitat for a population of animated agents. These three dimensions correspond to what have been long recognized as the three basic components of narrative grammar: setting, plot, and characters.* »

²⁰⁵ « *Whereas recentering is a logical operation which we deliberately perform whenever we read (or watch) a work of fiction, immersion is an experience created by artistic devices. The text must be able to bring a world to life, to give it presence and to capture our interest in a story. All fictions require recentering to be properly understood, but only some of them turn recentering into immersion. This lack of immersivity can be a matter of artistic failure, but it can also be a deliberate effect. [...] Conversely, immersion is not restricted to fiction. I can be immersed in a true story without having to recenter myself into a foreign world.* »

temporelle actuelle dans lequel se situe le sujet, référés par les pronoms, adjectifs ou adverbes déictiques) :

La Théorie du Déplacement Déictique postule que dans le récit fictionnel, les lecteurs et les auteurs déplacent leur centre déictique, situé dans le monde réel, vers une image d'eux-mêmes située dans un emplacement du monde de l'histoire. Cet emplacement se représente comme une structure cognitive qui comprend souvent les éléments d'un temps et d'un lieu spécifique du monde fictionnel, ou même de l'espace subjectif d'un personnage de fiction²⁰⁶. (Segal 1995 : 15*)

Schaeffer, dans *Pourquoi la fiction ?* (1999), envisage quant à lui l'immersion en dépassant le seul cadre du récit, mais en la limitant aux objets fictionnels. Elle se définit selon lui comme un mode d'expérience qui correspond à une « variante de l'attention cognitive » (1999 : 39) dont il isole quatre traits constitutifs :

1. l'inversion des relations entre perception et activité imaginative ;
2. le dédoublement des mondes (monde imaginaire et monde actuel), qui coexistent ;
3. un état dynamique, relancé par le désir de connaître la suite de l'histoire, de « compléter » un monde fictionnel nécessairement incomplet ;
4. et enfin, en règle générale, un investissement affectif.

Schaeffer et Ryan se rejoignent pour défendre une conception *mimétique* de la fiction ou du récit immersif, qui ne se réduit pas au seul « réalisme » (la fiction imite la réalité) : pour Schaeffer, le terme renvoie à la fois à la mimésis platonicienne (« illusion » ou « comme si ») et à la mimésis aristotélicienne (modélisation cognitive d'actions, en fonction des critères de vraisemblance, de nécessité ou de possibilité). C'est la relation d'analogie entre le récit de fiction et notre manière de concevoir ou d'interagir avec la réalité qui explique qu'il puisse nous affecter :

[Le rôle de l'immersion] est d'activer ou de réactiver un processus de modélisation mimétique fictionnelle ; et elle le fait en nous amenant à adopter (jusqu'à un certain point) l'attitude (la disposition mentale, représentationnelle, perceptive ou actantielle) qui serait la nôtre si nous nous trouvions réellement dans la situation dont les mimèmes élaborent le semblant. (Schaeffer 1999 : 198)

Ainsi que le rappelle également Monika Fludernik :

²⁰⁶ « *Deictic Shift Theory states that in fictional narrative, readers and authors shift their deictic center from the real-world situation to an image of themselves at a location within the storyworld. This location is represented as a cognitive structure often containing the elements of a particular time and place within the fictional world, or even within the subjective space of a fictional character.* »

la mimésis ne doit pas être assimilée à l'imitation mais doit être traitée comme la projection artificielle et illusoire d'une structure sémiotique que le lecteur récupère en termes de réalité fictionnelle. Cette récupération, dans la mesure où elle est basée sur des paramètres cognitifs glanés dans l'expérience du monde réel, résulte inévitablement en une homogénéisation implicite, bien qu'incomplète, des mondes fictionnel et réel²⁰⁷. (Fludernik 1996 : 35*)

2. Problèmes posés par la notion d'immersion

Afin d'affiner le concept, je passerai en revue plusieurs problèmes qui risqueraient de faire perdre de vue la complexité d'un tel processus :

1. L'immersion est un processus partiellement automatisé, qui ne demande pas d'effort. Elle apparaît ainsi souvent comme une expérience narrative qui risque de soumettre le sujet à une forme de manipulation inconsciente.
2. Sa conceptualisation mobilise systématiquement des termes métaphoriques qui tendent parfois à donner une image biaisée de son fonctionnement.
3. Enfin, un problème qui découle du précédent : l'usage tend à ne pas établir de différence entre une conception *illusionniste* de l'immersion et une conception *imaginative*. Ce point est d'autant plus délicat que les deux conceptions sont souvent effectivement difficilement dissociables. Mais cela n'est pas systématiquement le cas et nous verrons que cette nuance est fondamentale pour le récit sériel.

1. Partant d'une homologie entre l'immédiateté supposée du décodage et l'adhésion non critique à des contenus, l'immersion fictionnelle, souvent assimilée à l'illusion référentielle, peut être conçue comme une confusion entre le monde représenté et la réalité. Elle serait donc incompatible avec l'exercice de facultés rationnelles, l'engagement émotionnel étant souvent envisagé comme inversement proportionnel à la distance critique. Ainsi que le remarque Ryan :

que peut-on dire de l'immersion dans un monde textuel, mis à part qu'elle a lieu ? Le caractère auto-explicatif du concept est facilement interprété comme une preuve que l'immersion encourage une attitude passive chez le lecteur [...] ²⁰⁸. (Ryan 2001 : 11*)

²⁰⁷ « *mimesis must not be identified as imitation but needs to be treated as the artificial and illusionary projection of a semiotic structure which the reader recuperates in terms of a fictional reality. This recuperation, since it is based on cognitive parameters gleaned from real-world experience, inevitably results in an implicit though incomplete homologization of the fictional and the real worlds.* »

²⁰⁸ « *what can be said about immersion about a textual world except that it takes place? The self-explanatory character of the concept is easily interpreted as evidence that immersion promotes a passive attitude in the reader [...].* »

En d'autres termes, plus nous serions « pris » par un récit, plus nous tendrions à mettre entre parenthèses sa fictionnalité. C'est pourquoi Schaeffer préfère l'expression « immersion fictionnelle » à celle, idéologiquement connotée, d'illusion référentielle, qui implique une analogie entre le phénomène de l'immersion et l'identification trompeuse et non critique au personnage :

la fiction procède certes à travers des leurres préattentionnels, mais son but n'est pas de nous leurrer, d'élaborer des semblants ou des illusions ; les leurres qu'elle élabore sont simplement le vecteur grâce auquel elle peut atteindre sa finalité véritable, qui est de nous amener à nous engager dans une activité de modélisation, ou pour le dire plus simplement : de nous amener à entrer dans la fiction. (Schaeffer 1997 : 199)

2. La notion d'« immersion » est avant tout une métaphore qui tend à rigidifier les frontières entre le « dedans » et le « dehors » des récits de fictions, ce qui amène à exagérer l'antagonisme des postures immersives et « interactives », au sens où Ryan emploie ce terme²⁰⁹. Cette dimension métaphorique n'a bien sûr pas échappé aux théoriciens de l'immersion. Janet Murray rappelle ainsi que :

L'immersion est un terme métaphorique dérivé de l'expérience physique de la submersion dans l'eau. Nous recherchons la même impression dans le cas d'une expérience psychologique immersive que dans le cas d'un plongeon dans l'océan ou dans une piscine : la sensation d'être entouré d'une réalité complètement différente, aussi différente que l'eau de l'air, et qui mobilise toute notre attention, tout notre appareil perceptif²¹⁰. (Murray 1997 : 98*)

Selon certains théoriciens de la fiction, notamment Ryan, l'immersion et l'« interactivité », se succèderaient dans le temps. Je pose au contraire l'hypothèse – que je développerai plus loin – que les deux postures ne sont pas incompatibles, en particulier en ce qui concerne l'expérience des récits diffusés de manière discontinue : la sérialité, prise dans son contexte médiatique et social, encourage un engagement qui déborde l'actualisation des segments narratifs : par exemple, l'investissement pour le sort des personnages ne se limite pas à l'actualisation elle-même, puisqu'il se poursuit entre les épisodes. Le jeu de faire-semblant peut se prolonger dans l'imagination des récepteurs, nourri en cela par divers éléments extradiégétiques, par exemple par l'entremise des

²⁰⁹ L'interactivité déplace selon elle l'attention du récepteur du signifié vers le signifiant, ce qui implique une distance critique (Ryan 2001 : 5). Je préfère quant à moi utiliser dans ce contexte le terme de « réflexivité » et réserver l'usage du terme « interactivité » aux jeux. Voir chapitre 2, p. 109, n. 164.

²¹⁰ « *Immersion is a metaphorical term derived from the physical experience of being submerged in water. We seek the same feeling from a psychologically immersive experience that we do from a plunge in the ocean or swimming pool: the sensation of being surrounded by a completely other reality, as different as water is from air, that takes over all of our attention, our whole perceptual apparatus.* »

produits dérivés. Ainsi que le souligne Alain Boillat, en se référant aux figurines Star Wars :

Par la présence physique dans le monde quotidien du spectateur, le produit dérivé freine l'obsolescence des représentations tout en les rattachant au temps vécu du consommateur, l'oubli se muant en nostalgie. (Boillat 2014a : 36)

3. Enfin, il convient de distinguer entre une conception *perceptive* et une conception *imaginative* de l'immersion. Un certain nombre de théoriciens posent plus ou moins explicitement une équivalence entre les deux, du fait précisément que l'immersion est une métaphore issue du domaine physique : c'est le cas de Murray par exemple, dans la citation que j'ai donnée plus haut. La conception *perceptive*, ou *illusionniste*, est très répandue parmi les théoriciens. Selon Wolf, elle repose notamment sur l'idée d'une transparence médiatique conforme au principe du *celare artem*, conception remontant à Platon et qui est restée dominante dans l'esthétique antique et postmédiéval :

À l'instar d'autres principes illusionnistes, le *celare artem* contribue à créer une analogie avec les conditions de la perception réelle, c'est-à-dire une tendance à ignorer le fait que la perception est limitée du fait de son caractère inévitablement médiatisé. Ce principe favorise l'immersion en masquant le caractère médiatisé et médiatique de la représentation, mais également, lorsque c'est faisable, la fictionnalité en évitant les dispositifs qui génèrent des paradoxes comme la métalepse (non naturalisable), les éléments métatextuels trop envahissants²¹¹ [...]. (Wolf 2011 : §26*)

Plus près de nous, la prévalence d'une conception *perceptive* de l'imagination s'explique notamment par l'usage du terme dans le contexte d'une histoire culturelle des arts mimétiques conçue comme une quête perpétuelle de la transparence, l'objectif ultime étant que les usagers ne soient plus conscients du média : David Bolter et Richard Grusin évoquent ainsi le désir d'« immédiateté²¹² » (2000 [1999] : 3-15*) qui caractérise la relation aux contenus au sein de la réalité virtuelle, laquelle peut être vue comme un stade ultime de la mimésis, qui relève davantage de l'idéal que de la réalité des dispositifs qui visent à s'en approcher²¹³. Ils soulignent ainsi que « la réalité virtuelle est immersive, ce

²¹¹ « Similarly to other illusionist principles, *celare artem* contributes to forming an analogy with a condition of real-life perception, namely the tendency to disregard the fact that perception is limited owing to its inevitable mediacy. This principle favors immersion by concealing the mediacy and mediality of representation, but also, where applicable, fictionality by avoiding paradox-creating devices such as (non-naturalizable) metalepsis and abstaining from overly intrusive metatextual elements) [...]. »

²¹² « immediacy »

²¹³ En contraste avec l'« hypermédiateté » (« *hypermediacy* »), dont le but est au contraire d'accentuer la visibilité des interfaces.

qui signifie que c'est un média dont le but est de disparaître²¹⁴ » (Bolter, Grusin 2000 [1999] : 21*)²¹⁵. Le réalisme perceptif est alors constitué en valeur cardinale : « Pour créer un sentiment de présence, la réalité virtuelle devrait s'approcher le plus possible de notre expérience visuelle quotidienne²¹⁶ » (Bolter, Grusin 2000 [1999] : 22*). Cette conception de l'immersion est également très importante dans les études sur l'immersion *narrative*, dans lesquelles elle est souvent liée à l'effacement du support. La transparence médiatique est fondamentale pour Ryan : « quand nous regardons un film, [...] le média disparaît de notre esprit ; le fait que quelqu'un ait filmé les événements est exclu de notre jeu de faire-semblant²¹⁷ » (Ryan 2011 : 18*)²¹⁸. De même, lorsque Lavocat souligne que les dispositifs les plus immersifs sont les projections de réalité virtuelle et non les fictions, elle accorde tacitement la priorité aux stimuli perceptifs dans sa définition de l'immersion :

Nous pensons communément que c'est la fiction qui réunit les conditions idéales pour une immersion maximale dans un autre monde. Or, force est de constater qu'il n'en est rien. Les projections de réalités virtuelles, qui permettent une expérience immersive jamais atteinte, ne sont généralement pas des fictions. (Lavocat 2016 : 310)

Or l'immersion fictionnelle peut très bien se passer de l'illusion perceptive. Un roman n'est pas moins immersif qu'un film, un film en noir et blanc pas moins immersif qu'un film en couleur, un film en 2D qu'un film en 3D. Le mode spectaculaire peut même entrer en concurrence avec l'immersion fictionnelle²¹⁹. Odin considère que la « lecture énergétique », fondée sur l'admiration de la qualité des effets spéciaux, peut remplacer la « lecture fictionnalisante », notamment dans certaines productions à gros budget (2000a : 159). Dans ce cas, selon Gaudreault et Marion, « le narratif semble devenu une sorte de supplément gênant dont il faut se départir rapidement pour se concentrer sur l'énergie et

²¹⁴ « *Virtual reality is immersive, which means that it is a medium whose purpose is to disappear.* »

²¹⁵ Comme le relève Baetens (2014 : 44), Bolter et Grusin s'inspirent largement de Marshall McLuhan, qui écrit notamment : « le vrai message, c'est le médium lui-même, c'est-à-dire, tout simplement, que les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent du changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie, chaque prolongement de nous-mêmes, dans notre vie » (1968 [1964] : 25). Suivant la distinction terminologique que j'ai établie plus haut, je parlerais plutôt de média que de médium dans ce contexte.

²¹⁶ « *In order to create a sense of presence, virtual reality should come as close as possible to our daily visual experience.* »

²¹⁷ « *when we watch a fiction film, [...] the medium disappears from our mind; it is not part of our game of make-believe that somebody filmed the events.* »

²¹⁸ Rappelons toutefois que pour Ryan (2001) et Walton (1990), l'effacement est dû au moins en partie à une posture immersive du récepteur, et pas seulement à la nature d'un dispositif technique idéalement transparent, comme le postulent Bolter et Grusin.

²¹⁹ Sur la distinction entre attraction et narration au cinéma, voir chapitre 1, p. 77-78.

l'attraction du spectaculaire » (2013 : 159). Pour le dire en d'autres termes, l'immersion dans une réalité virtuelle est avant tout perceptive, et donc la qualité immersive d'un objet, quand elle est mesurée sur cette échelle, est proportionnelle au degré d'iconicité et de transparence médiatique. Cela vaut pour les dispositifs dans le domaine des arts visuels qui recherchent la similitude entre la chose représentée et sa représentation (usage de la perspective et du trompe-l'œil en peinture, effets spéciaux, réalité virtuelle etc.). Cet aspect est particulièrement fondamental au cinéma d'après Mathieu Triclot (2011), selon lequel il engendre un état de demi-hallucination – à l'inverse des jeux vidéos qui suscitent un état de concentration extrême²²⁰. Mais l'illusion peut, dans une certaine mesure, se passer du réalisme perceptif : des effets exagérés peuvent induire une illusion perceptive, comme dans le cas de ce que Schaeffer nomme des « mimèmes hypernormaux » (1999 : 158), qui provoquent des réactions motrices réflexe malgré le fait qu'ils ne reproduisent pas de manière fidèle les stimuli réels²²¹. Cela n'est cependant pas le cas pour tous les dispositifs visant à induire une immersion fictionnelle : l'illusion perceptive (c'est-à-dire une mobilisation de l'appareil sensoriel équivalente à celle qui serait associée à un environnement réel) est optionnelle, elle peut renforcer l'immersion fictionnelle, mais aussi la concurrencer. Pour faire une analogie avec le domaine du jeu : un enfant peut très bien s'imaginer être un chevalier en se servant d'un simple bâton qui tient lieu d'épée. Un jouet qui représente une épée de manière réaliste rendra certainement l'expérience encore plus satisfaisante, mais il n'est pas nécessaire au bon déroulement du jeu²²². Selon

²²⁰ Selon Triclot, l'illusion perceptive est intrinsèque au cinéma, qui produit un « effet de réel », et « le réalisme désigne non seulement la qualité de la représentation photographique, mais aussi une forme d'immersion dans l'image » (2011 : 103). Ceci aboutit à une « croyance naïve, “plus de perception égale plus d'immersion”. Si c'est en 3D alors l'image sera encore plus réaliste, encore plus “immersive”, se dit-on, jusqu'à l'immersion complète qui inclurait les odeurs, le toucher, les mouvements du fauteuil, comme cela se produit dans les installations foraines » (2011 : 103). À l'encontre d'une telle conception, il montre de façon convaincante que le théâtre « mobilise un maximum d'axes et qui ne présente pourtant pas le caractère réaliste du cinéma » (2011 : 103). Au théâtre en effet, le personnage « vraiment » là alors que l'acteur n'apparaît que par le biais de taches de lumières dans un film. Ce paradoxe entre la richesse perceptive et l'irréalité de l'image filmique, dont la formulation est empruntée à Christian Metz (1993 [1977]), se résout selon lui lorsqu'on admet que l'immersion au cinéma suppose un « retrait dans la perception », « surinvestissement dans le regard » (2011 : 104), qui permet de « rêver à demi éveillés le rêve d'un autre » (2011 : 105). Le jeu vidéo, au contraire, se fonde sur le réalisme expérimental, soit un « basculement de la question du réel de la perception vers l'action. Il ne s'agit plus, pour le joueur, d'interpréter un monde, mais de le transformer » (2011 : 113).

²²¹ Schaeffer donne l'exemple de l'exagération des contrastes dans les images et de l'exagération des effets de réverbération sonore avec le *Digital Dolby* (1999 : 158).

²²² Cette analogie est partiellement biaisée par la différence fondamentale entre les dispositifs ludiques établis par les enfants, qui reposent sur la construction d'« univers fictionnels autogènes » et la situation de réception, qui répond à une stimulation externe par la projection d'« univers fictionnels allogènes » (Schaeffer 1999 : 179). Dans ce dernier cas donc, ces deux situations correspondent pour Schaeffer à des étapes distinctes de l'acquisition de la compétence fictionnelle à un niveau ontogénétique. L'analogie montre cependant que l'immersion s'appuie sur un relai imaginaire.

Schaeffer et Vultur (2008 [2005] : 238), le fait que les récits littéraires puissent être aussi immersifs que les arts visuels montre qu'une amorce mimétique n'est pas une condition nécessaire à l'immersion. Cependant, ces stratégies qu'on qualifiera d'« illusionnistes » (au sens où elles cherchent à engendrer des illusions perceptives) ne sont pas absentes des récits littéraires, mais elles reposent sur des leurre *verbaux* et non *perceptifs*. Pour illustrer ce type de stratégies, Ryan prend l'exemple de Brontë, qui s'adresse directement à son lecteur (2003 : 89), mais cela est valable également pour de nombreux autres auteurs du XIX^e siècle, dont Eugène Sue, qui dramatise les moments d'entrée et de sortie du monde fictionnel²²³. Le narrateur des *Mystères de Paris* projette littéralement ses lecteurs dans son récit en présentant le roman comme une sorte de visite guidée des bas-fonds²²⁴ :

Le lecteur, prévenu de l'excursion que nous lui proposons d'entreprendre parmi les naturels de cette race infernale qui peuple les prisons, les bagnes, et dont le sang rougit les échafauds... le lecteur voudra peut-être bien nous suivre. (Sue, « Le Tapis-franc », *Journal des débats*, 19 juin 1842 : 1)

La conception illusionniste de l'immersion revient à considérer que le récepteur observe les vies des personnages comme si elles n'étaient pas médiatisées, ce qui pose une question insoluble : comment le récepteur se perçoit-il lui-même au sein du monde fictionnel ? Ryan souligne qu'il serait aberrant de postuler qu'un spectateur qui assiste à une scène d'amour dans un film s'imagine qu'il est au même endroit que les personnages, en train de les espionner (2011 : 18). Elle émet donc l'hypothèse que le récepteur se projette en tant que conscience désincarnée dans le monde fictionnel, ce qui ne lui apparaît toutefois pas pleinement satisfaisant :

Je ne conçois pas de solution entièrement satisfaisante à ce problème ; la meilleure réponse que je puisse trouver est de dire que le spectateur ne prétend pas être un observateur en chair et en os situé sur la scène, mais se voit plutôt comme une conscience désincarnée qui évolue dans le monde fictionnel aussi librement que la caméra²²⁵. (Ryan 2011 : 18*)

Les théories cognitives dites « de seconde génération », qui se fondent notamment sur des expériences liées aux neurones miroirs, soutiennent, à l'inverse de Ryan, que la réception implique une « participation incarnée » (« *embodied involvement* ») (Caracciolo,

²²³ Cette technique narrative est antérieure au XIX^e siècle : elle est pratiquée de manière radicale par Diderot dans *Jacques le fataliste* par exemple, mais dans ce cas à des fins de mise à distance du monde narratif.

²²⁴ Voir chapitre 4, p. 205-213 pour une analyse détaillée de ce passage.

²²⁵ « *I cannot think of an entirely satisfactory solution to this problem; the best answer I can come up with is to say that the spectator does not pretend to be a flesh-and-blood observer located on the scene, but rather sees himself as disembodied consciousness that moves around the fictional world as freely as the camera.* »

Kukkonen 2014 : 264*) de la part des lecteurs, qui sont susceptibles de vivre des expériences simulées, comme s'ils accomplissaient eux-mêmes les actions lues (Kuzmičova 2014 : 275). Selon Anežka Kuzmičova, les indices textuels peuvent ainsi simuler l'engagement corporel et sensoriel des récepteurs de différentes manières suivant le type d'imagerie suscitée : le lecteur peut vivre les scènes représentées en se mettant à la place du personnage et en reproduisant mentalement son expérience sensimotrice (« *enactment-imagery* », 2014 : 282), il peut se représenter visuellement le personnage comme extérieur à lui-même (« *description-imagery* », 2014 : 283), ou bien il peut se placer dans la posture d'un auditeur indirect qui écoute la voix d'un narrateur qui lui raconte l'histoire (« *speech-imagery* », 2014 : 284) ou d'un locuteur indirect qui prononce le texte (« *rehearsal-imagery* », 2014 : 285). Le modèle de Kuzmičova se distingue par sa souplesse, dans la mesure où elle n'assimile pas systématiquement ces différentes postures à des techniques narratives qui les induiraient mécaniquement. Elle souligne en effet l'importance des facteurs contextuels et des dispositions individuelles des récepteurs (2014 : 280), même si certains indices textuels peuvent induire une posture privilégiée. Elle propose donc un éventail de postures possibles pour lesquelles les dispositifs narratifs apparaissent bien comme des amorces à partir desquelles l'imagination des lecteurs prend le relais et ne réduit pas l'immersion à une réaction à des stimuli (visuels, auditifs ou linguistiques). Il me semble toutefois qu'il serait hâtif de poser une équivalence entre un type d'imagerie mentale et le degré d'immersion qui lui correspondrait. Le premier type d'imagerie, dans lequel le récepteur adopte une posture interne, est selon Kuzmičova le plus immersif puisqu'il est « ressenti comme spontané, [...] et apparemment sans effort cognitif », et qu'il « implique un sentiment de transparence médiatique²²⁶ » (2014 : 283*). À mon sens, il n'est pas nécessaire pour le récepteur de se projeter comme évoluant lui-même dans le monde fictionnel pour y être pleinement immergé.

Cette nuance est importante car elle a des implications sur la notion de « suspension de l'incroyance », largement mobilisée depuis Coleridge (1817) :

La manière dont Ryan explique l'immersion est largement fondée sur la suspension de l'incroyance : ce n'est que lorsque l'on croit que quelque chose est vrai que l'on peut être immergé et ressentir de véritables émotions. Il s'avère que l'esthétique de l'illusion soutenue par Murray, Grau et Ryan, présuppose la croyance comme condition nécessaire de l'immersion. Dans le cadre fourni par

²²⁶ « *Enactment-imagery is felt to occur spontaneously, surprising the imager at times, and seemingly without much cognitive effort. It entails a sense of medium transparency.* »

Walton, cette croyance est comprise différemment. [...] Notre croyance est située dans l'imagination, et donc nous imaginons croire ce que nous voyons, lisons, écoutons, etc. Les représentations stimulent ainsi notre imagination, dans laquelle leurs propositions sont vraies, quelle que soit leur valeur de vérité à l'extérieur de notre jeu de faire-semblant²²⁷. (Reuneker 2012 : 19*)

En outre, l'assimilation entre les deux postures d'immersion risque de conduire à une indistinction entre les traitements cognitifs du fait et de la fiction, comme le rappelle Lavocat :

Les théories de la simulation confortent une conception maximaliste de l'effet de fiction en invalidant l'idée d'une différence entre expérience sensorielle et représentation mentale, et, par conséquent, d'une possible distinction cognitive entre données factuelles et données fictionnelles. (Lavocat 2016 : 157)

Or, les notions de croyance ou de vérité ne sont pas pertinentes selon Walton ou Schaeffer, puisque l'immersion implique une inversion des relations entre perceptions et activité imaginative :

l'univers fictionnel est mentalement vécu en situation d'expérience immersive dans un univers plutôt qu'en situation d'attitude judicatrice. Du même coup sa fonction cognitive n'exploite pas tant l'éventuel statut véridictionnel des croyances propositionnelles ou déclaratives qu'elle véhicule que son statut de quasi-expérience vécue [...]. (Schaeffer 2013 : 20)

Dans le même sens, Renée Bourassa distingue l'« immersion technique », qui simule une plongée dans le monde fictionnel en influençant le système de perception du récepteur, de l'immersion fictionnelle, qui opère au niveau mental et imaginatif (2010 : 167-222). La fiction est définie par Schaeffer comme une « feintise ludique partagée », ce qui suppose que les mécanismes cognitifs de la connaissance sont au cœur même de l'immersion fictionnelle et que les « leurres préattentionnels » qui l'autorisent coexistent avec la conscience permanente de la dimension ludique de la feintise (ce qui différencie la fiction du mythe ou de la croyance). L'immersion fictionnelle est donc d'emblée fondamentalement distanciée :

La situation d'immersion fictionnelle se caractérise par l'existence conjointe de leurres mimétiques préattentionnels et une neutralisation concomitante de ces leurres par un blocage de leurs effets au

²²⁷ « Ryan's explanation of immersion is heavily based on the suspension of disbelief: only when we believe something to be true can we be immersed and feel real emotions. As it turns out, the aesthetics of illusion supported by Murray, Grau and Ryan, presuppose belief as a necessary condition for immersion. Within the framework provided by Walton, this belief is understood differently. [...] Our belief is located in the imagination, and therefore we imagine to believe what we see, read, hear etc. Representations thus stimulate our imagination in which their propositions are true, regardless of the truth-value outside of our game of make-believe. »

niveau de l'attention consciente. [...] C'est par l'efficacité de ce blocage dû à la croyance (consciente) que nous nous trouvons dans un cadre fictionnel qui nous permet laisser opérer sans risque les leures préattentionnels qui induisent la posture représentationnelle ou perceptive indispensable à l'immersion. (Schaeffer 1999 : 189)

Il ne s'agit pas ici de nier l'importance des amorces mimétiques – sans quoi il n'y aurait aucune différence entre les « univers fictionnels autogènes » et les « univers fictionnels allogènes » (Schaeffer 1999 : 179), mais de distinguer l'immersion fictionnelle de l'immersion dans une réalité virtuelle. Dans le premier cas, le mimème est bien une *amorce* qui enclenche l'activité imaginative, dans le second cas, l'immersion repose entièrement sur le leurre perceptif. Schaeffer souligne bien que la saturation affective de la représentation peut compenser une fidélité mimétique moindre :

plus la charge affective induite par ce qui est représenté est forte, moins le mimème a besoin d'être « fidèle » ; et à l'inverse, plus le mimème est fidèle moins la charge affective de l'objet représenté a besoin d'être grande. (Schaeffer 1999 : 187)

3. **Discontinuité du récit, continuité de l'expérience immersive**

Cette parenthèse théorique me permet de poser une hypothèse fondamentale concernant l'immersion dans le récit sériel. En effet, si l'on retient une conception perceptive, il faut admettre que l'état d'immersion cesse en même temps que les stimuli²²⁸. En d'autres termes, il s'achèverait en même temps que le processus d'actualisation, comme lorsqu'on enlève un casque de réalité virtuelle et que l'on quitte l'illusion pour revenir dans la réalité après un temps d'accommodation. Une conception imaginative de l'immersion autorise au contraire à envisager une activité mentale qui déborde la seule actualisation des épisodes. En effet, ainsi que l'a noté Saint-Gelais, la sérialité joue un « rôle déterminant » dans l'élaboration d'une réalité parallèle constamment réactivée, puisqu'elle se fonde sur la tension entre la discontinuité du récit et la continuité de l'investissement du récepteur. Le sentiment de « présence » dépasse alors l'implication physique (perceptive) de l'acte de réception :

Si la télévision présente à cet égard une particularité, elle réside dans la succession régulière et rapide, généralement hebdomadaire, des épisodes, laquelle contribue sans doute à l'intensification de

²²⁸ Cette formulation est sans doute un peu trop définitive : Edmond Couchot montre ainsi que la perception, notamment comprise comme boucle rétroactive action-perception-action, a une inertie et une persistance qui se traduit par des « résonances sensimotrices » (2013 : 29). De même, Bruno Trentini (2016b) insiste sur la continuité entre les réactions corporelles vécues dans les situations de la vie quotidiennes et celles vécues en posture d'immersion filmique.

la « présence » de cette « réalité parallèle », de l'univers fictif à l'exploration et au développement desquels des *fans* consacreront leur énergie. (Saint-Gelais 2011 : 429)

Il reprend ainsi des remarques déjà formulées par Jeffrey Sconce :

tandis que les récits livresques et filmiques récompensent une suspension temporaire de l'incrédulité, une série télévisée exige une forme plus libre d'incrédulité suspendue, en ce qu'elle nous demande d'invoquer l'existence d'une réalité parallèle que nous occuperons lors d'épisodes télévisuels hebdomadaires et par le biais d'un investissement psychique continu. (Sconce 2004 : 222, trad. Saint-Gelais 2011 : 429)

Cette « forme plus libre d'incrédulité suspendue » s'explique en effet par la fréquence des mouvements d'entrée et de sortie dans le monde fictionnel. Une conception imaginative de l'immersion permet ainsi d'intégrer le temps d'attente entre les épisodes à l'expérience des publics des récits sériels. En effet, l'engagement cognitif et affectif ne se réduit pas nécessairement pendant l'hiatus inter-épisode, notamment en ce qui concerne les publics de « rôdeurs » et de fans. L'univers fictionnel déborde les bornes du récit, et la réactivation imaginative peut rendre les émotions plus fortes entre les épisodes. Ainsi que le souligne Ford :

À l'instar des franchises sportives, du monde du catch professionnel, des univers des superhéros des *comics* Marvel et DC, les *soap operas* sont connus pour leur présence constante dans la vie des fans. Comme ces autres textes, les *soap operas* sont immersifs à la fois en termes de profondeur (fréquence de contenus) et de registre (la longue histoire de ces mondes narratifs)²²⁹. (Ford 2008 : §2.4*)

Esquenazi met également en évidence ce débordement de l'état d'immersion :

La puissance fictionnelle de la série, la multiplicité de ses épisodes, la durée longue de son actualité, la possibilité d'approfondir l'univers fictionnel et aussi de le transformer en partie semblent autoriser l'état d'immersion sériel à se maintenir, à flotter au-dessus ou plutôt à l'intérieur de la réalité. (Esquenazi 2009 : §18)

Comme le soulignent de nombreux amateurs de séries²³⁰, l'un des attraits majeurs de la sérialité réside bien dans les effets de la discontinuité, qui permettent aux récepteurs de continuer à « habiter » le monde fictionnel pendant la période d'interruption.

²²⁹ « *As with sports franchises, the professional wrestling world, and the superhero comic book universes of Marvel and DC, soap operas are known for their constant presence in the lives of fans. Like these other texts, soaps are immersive both in terms of depth (frequency of content) and range (the deep history of these narrative worlds).* »

²³⁰ Voir plus haut les propos déjà cités de Menu (2010) et ceux de Davies (2003, cité par Hills 2010 : 55) cités plus bas, par exemple.

La possibilité de se replonger dans l'univers fictionnel par l'imagination, indépendamment de l'actualisation des livraisons, invite ainsi à dépasser une conception purement perceptive de l'immersion. Le but de l'immersion fictionnelle est bien d'accéder imaginairement à un *monde*, qu'il s'agit de traiter comme s'il était un monde réel, tout en sachant pertinemment qu'il ne l'est pas²³¹. La notion de monde narratif, à laquelle je consacrerai la seconde partie de ce chapitre, peut permettre de repenser la manière dont les contenus narratifs sont traités par les récepteurs des récits sériels.

II — VERS UNE CONCEPTION COGNITIVE ET PRAGMATIQUE DES RÉCITS : LE MONDE NARRATIF ET LE TRAITEMENT DE SES INDÉTERMINATIONS PAR LES RÉCEPTEURS

Comme le rappelle Ryan (2001 : 90), de même que la notion d'immersion, la métaphore du récit comme monde est une conceptualisation possible, parmi d'autres, de l'expérience narrative. Elle s'applique tout particulièrement aux œuvres issues de la culture médiatique, du fait de leur tendance à l'expansion et à la sérialisation, et de l'échelle de leur diffusion, ainsi que le signale Besson :

Les œuvres qui se revendiquent ou qui doivent être décrites comme « mondes fictionnels » sont vouées, dans leur immense majorité, à la diffusion la plus large et donc « populaires » comme l'était Balzac (et plus encore les feuilletonistes) [...]. (Besson 2015 : 36)

Cependant, il faut encore déterminer à quelles conditions cette métaphore peut entrer en résonance avec l'expérience des récits sériels, et veiller à ne pas la naturaliser outre mesure. Je vais examiner maintenant certaines caractéristiques fondamentales de ces « mondes » entrant en jeu dans le cadre des narrations sérielles, notamment leur degré de complétude, leur rapport avec la cognition et avec la mise en intrigue, leur dépendance envers des compétences narratives et « endo-narratives », leur degré de prévisibilité, de cohérence et de vraisemblance, ainsi que leur dimension intersubjective.

²³¹ Là encore, l'expérience vidéoludique se distingue de celle des mondes narratifs. À ceux qui alertent contre le risque que les joueurs demeurent enfermés dans le monde du jeu vidéo, Triclot rétorque que « l'effort constant du joueur consiste moins à échapper à l'immersion qu'à essayer de la créer et de la maintenir active à travers le jeu. Les jeux requièrent des joueurs qui savent jouer le jeu, qui évitent de produire des interactions catastrophiques, qui exhiberaient au grand jour les limites de la simulation. Et, quand bien même les jeux deviendraient de plus en plus "réalistes", de plus en plus "immersifs", de plus en plus généreux dans les possibilités qu'ils accordent au joueurs, ce qui sera certainement le cas, ils n'en demeurent pas moins le produit du médium informatique, le résultat d'un calcul. La thèse de la migration vers les mondes en ligne conduit ainsi à masquer la dimension profondément calculatoire du médium. Sur ce plan, les mondes virtuels ne sont pas des mondes comme le nôtre, sauf à considérer que chaque chose, chaque activité y est déjà le résultat d'un code » (2011 : 252).

1. Complétude/incomplétude des mondes fictionnels

La notion de *monde fictionnel* s'inscrit dans la tradition de la logique des *mondes possibles*, mais les théoriciens de la fiction soulignent toutefois une différence majeure avec le concept d'origine : les mondes fictionnels seraient fondamentalement incomplets. Ce postulat est très largement répandu – de David Lewis (1978 : 42-43) à Lubomír Doležel (1998 : 22), en passant par Thomas Pavel (1983), Ruth Ronen (1988 : 498), Uri Margolin (1990a : 847) ou Charles Crittenden (1991 : 145) – et il s'appuie sur la nature artefactuelle des œuvres de fiction :

Les entités fictionnelles sont fondamentalement incomplètes, parce qu'il est impossible de construire un objet fictionnel en spécifiant ses caractéristiques et ses relations dans ses moindres détails²³². (Ronen 1988 : 497*)

Une conséquence nécessaire du fait que les mondes fictionnels sont des constructions humaines est leur incomplétude. [...] Mais il faut reconnaître que la texture du texte manipule l'incomplétude avec différents moyens et à des degrés divers, ce qui détermine la saturation du monde²³³. (Doležel 1998 : 169*)

Ainsi, pour Doležel, un monde fictionnel se caractérise par des degrés de saturation variables qui déterminent la « texture » de l'œuvre : les zones déterminées, qui désignent les états de fait explicites – ou « propositions saillantes » dans la terminologie de Pavel (1988) –, les zones indéterminées, qui correspondent à ce que le récit laisse implicite, et les textures zéro, qui concernent les éléments qui demeurent indécidables. Selon lui, toute lacune est signifiante dans un texte. De ce point de vue, il ne fait pas de différence entre des blancs *stratégiques*, résultant de la mise en intrigue, et des blancs *non stratégiques*, liés à la nécessaire incomplétude des mondes fictionnels²³⁴. On pourrait dire en quelque sorte que l'absence de texture est une texture. Cette position, que l'on pourrait qualifier d'« antilectorialiste », est liée au parti-pris sémantique adopté par Doležel. Selon lui, le travail du lecteur consiste simplement à reconstruire le monde à partir du texte, et ce n'est donc pas la réception qui l'intéresse prioritairement, mais la communication d'un monde, construit par un auteur et transmis via un jeu d'instructions textuelles :

²³² « Fictional entities are inherently incomplete because it is impossible to construct a fictional object by specifying its characteristics and relations in every detail. »

²³³ « A necessary consequence of the fact that fictional worlds are human constructs is their incompleteness. [...] But we should recognize that the text's texture manipulates incompleteness in many different ways and degrees, determining the world's saturation. »

²³⁴ Sur cette distinction, voir Baroni (2002).

la sémantique des mondes possibles insiste sur le fait que le monde est construit par son auteur et que le rôle du lecteur est de le reconstruire. Le texte qui a été élaboré à travers les efforts de l'auteur est un ensemble d'instructions pour le lecteur, lequel suit ces instructions lors de sa reconstruction du monde. (Doležel 1998 : 21, trad. Saint-Gelais 2000).

Il défend une position résolument antimimétique, contre la théorie de la réception d'Iser, qui considère que le lecteur comble les lacunes du récit à partir de son expérience du monde réel. Doležel s'insurge contre le caractère normatif de la mimésis, qu'il assimile à un système de pensée positiviste et rétrograde (1998 : 170-171). Il s'inscrit donc en faux contre le « principe de départ minimal » (Ryan 1991), qui suppose une homologie par défaut entre les mondes réel et fictionnel : l'idée que le récepteur suppose un monde fictionnel complet, à l'instar du monde réel, limite selon lui ses possibilités imaginatives. À ceci, Ryan répond que c'est justement la mimésis qui fonde l'intérêt narratif :

on pourrait avancer que c'est en supposant la complétude du monde extensionnel que les lacunes dans sa représentation (c'est-à-dire dans le monde intensionnel) deviennent manifestes et significatives²³⁵. (Ryan 2012 : §8*)

Elle s'oppose ainsi à la thèse de l'incomplétude des mondes fictionnels, qui n'est pas en mesure selon elle de rendre compte du jeu de faire-semblant caractéristique de la relation à la fiction. Elle considère que l'opération de recentrement permet au récepteur d'envisager le monde en adoptant une perspective interne. L'incomplétude a donc une valeur épistémique et non ontologique : elle oppose les connaissances des récepteurs (ils savent que les fictions n'existent pas vraiment, et donc qu'elles sont bornées par le nombre limité de propositions qui les constituent) à leur imagination (ils font comme si le monde fictionnel était complet) (Ryan 2006b). Ce serait alors la tension entre l'incomplétude sémantique du monde fictionnel et le désir de complétude manifesté par les récepteurs qui fonderait la dynamique de l'immersion et qui explique le goût particulier pour la sérialité narrative, ainsi que l'exprime Schaeffer :

L'immersion fictionnelle est une activité homéostatique, c'est-à-dire qu'elle se régule elle-même à l'aide de boucles rétroactives : [...] en situation de réception elle est relancée par la tension qui existe entre le caractère toujours incomplet de la réactivation imaginative et la complétude (supposée) des univers fictionnels. D'où l'attrait, pendant notre enfance, des jeux fictionnels qui s'étirent sans fin [...]. D'où le goût aussi, plus tard, pour les romans-fleuves ou les cycles romanesques (comme *La Comédie humaine* ou les *Barchester Novels*), pour les feuilletons (écrits ou télévisuels) qui n'en finissent pas, pour les films à suite (de *Freddy I* à *Freddy 6* en attendant *Freddy*

²³⁵ « one could argue that it is by assuming the completeness of the extensional world that the gaps in its representation (i.e., in the intensional world) become noticeable and acquire significance. »

n). [...] Dans le cas du récit de fiction par exemple, l'indexation de la fin de l'histoire sur le destin d'un personnage ou d'un groupe de personnages laisse les comparses en souffrance d'un destin propre. (Schaeffer, 1999 : 184)

Si les récits sériels peuvent fonctionner comme des « machines à produire des récits » (Esquenazi 2015), ce n'est peut-être pas tant grâce aux structures narratives qu'ils mettent en place que grâce à cette qualité « homéostatique » de l'immersion, qui donne envie aux récepteurs d'explorer les « zones indéterminées ». L'intérêt de l'intrigue, qui correspond à l'immersion temporelle telle que la définit Ryan, se fonde sur le postulat idéaliste d'une hypostase du monde fictionnel, comme si le récit n'était que la partie lacunaire d'un univers qui existerait en-dehors de lui, et dont il livrerait progressivement les informations pertinentes – d'autant plus dans le cas des récits sériels, qui laissent aux récepteurs tout le loisir de s'interroger sur ces lacunes durant l'hiatus inter-épisodique. Je considère donc, contre Doležel et à la suite de Ryan et de Schaeffer, que la conception mimétique des mondes fictionnels est un cadre adéquat pour envisager un grand nombre de récits fictionnels, et plus particulièrement de récits sériels²³⁶, et à ce titre, je m'intéresserai maintenant en particulier à la manière dont les théories du récit d'inspiration cognitive pensent le monde narratif fictionnel.

2. Monde narratif et narratologie cognitive

La notion de *monde narratif*, développée par la narratologie cognitive, se révèle particulièrement utile pour comprendre le fonctionnement des récits sériels. L'expression « monde narratif », traduit, sans doute de manière imparfaite, le terme « *storyworld* ». La définition qu'en propose Herman, qui est l'un des premiers à l'avoir développé, place l'accent sur la « projection mentale » (2002 : 5) du lecteur et sur l'aspect dynamique de cette projection, qui ne cesse d'évoluer au fil de la progression dans le récit :

Les mondes narratifs [*storyworlds*] sont des modèles mentaux des personnages, des événements, des lieux, des motivations et des comportements dans le monde au sein duquel les récepteurs se projettent [...] durant le processus de compréhension d'un récit. [...] J'utilise ici le terme *world* (et *storyworld*) d'une façon plus ou moins analogue à celle dont les linguistes utilisent l'expression

²³⁶ Doležel n'est pas le seul à réfuter une définition de la fiction fondée sur la mimésis : Lavocat (2010) ou Caïra (2011) défendent l'idée que la modélisation mimétique s'avère insatisfaisante pour comprendre le fonctionnement de certaines fictions, notamment les « fictions axiomatiques » chez Caïra (2011 : 87) (jeux abstraits, casse-tête logiques...), ou les fictions impossibles chez Lavocat (à l'instar des paradoxes de la Renaissance). Je ne prétends pas prendre position dans ce débat dans la mesure où il ne concerne pas mon corpus : les récits sériels, depuis l'essor du roman-feuilleton, s'inscrivent clairement du côté du pôle mimétique tel qu'il est identifié par Caïra.

modèle du discours. Un modèle du discours peut être défini comme une représentation mentale globale qui permet aux interlocuteurs de faire des inférences à propos des éléments explicitement ou implicitement inclus dans le discours²³⁷. (Herman 2002 : 5)

Le monde narratif désigne donc la représentation mentale que nous nous faisons de l'univers diégétique à partir des éléments encodés par le récit dans lequel nous sommes immergés. Selon Herman, la projection d'un monde narratif est indispensable à l'actualisation du récit : « la compréhension narrative est un processus de (re)construction des mondes narratifs à partir des indices textuels et des inférences qu'ils permettent²³⁸ » (2002 : 6*). À ce titre, les récits eux-mêmes apparaissent comme les « empreintes d'un mode spécifique de création d'un monde²³⁹ » (Herman 2002 : 105*) ou plutôt de l'« imagination d'un monde²⁴⁰ », si l'on se situe plutôt du côté de la réception (Ryan, Thon 2014 : 3*) :

les mondes narratifs sont des environnements projetés mentalement et émotionnellement dans lesquels les interprètes sont amenés à vivre des mélanges complexes de réponses cognitives et affectives²⁴¹. (Herman 2008 [2005] : 570*)

Le terme est ainsi mieux à même, selon Herman, de restituer « l'écologie de l'interprétation narrative²⁴² » (2008 [2005] : 570*). La projection d'un monde narratif désigne donc une activité cognitive plus spécifique que la « diégétisation » évoquée par Odin, qui ne se limite pas au domaine du récit :

je diégétise chaque fois que *je construis mentalement un monde* et ceci quelle que soit la nature de la stimulation de départ : un roman, un reportage dans mon journal quotidien, un texte historique, un morceau de musique qui m'évoque tel ou tel espace-temps, etc. (Odin 2000a : 17)

Il s'agit donc d'une conception *bottom-up*, située du côté de la réception (projection du monde narratif à partir des différentes livraisons du récit), par opposition à une conception *top-down*, située du côté de la production (construction du monde narratif par

²³⁷ « *storyworlds are mental models of who did what to and with whom, when, where, why, and in what fashion in the world to which recipients relocate [...] as they work to comprehend a narrative. [...] [I] here use the term world (and storyworld) in a manner more or less analogous with linguists' use of the term discourse model. A discourse model can be defined as a global mental representation enabling interlocutors to draw inferences about items and occurrences either explicitly or implicitly included in a discourse [...].* »

²³⁸ « *narrative comprehension is a process of (re)constructing storyworlds on the basis of textual cues and the inferences that they make possible.* »

²³⁹ « *blueprints for a specific mode of world-creation.* »

²⁴⁰ « *world imagination* »

²⁴¹ « *storyworlds are mentally and emotionally projected environments in which interpreters are called upon to live out complex blends of cognitive and imaginative response.* »

²⁴² « *the ecology of narrative interpretation* »

les instances de production)²⁴³, cette dernière étant celle qui est le plus souvent utilisée dans l'analyse du *storytelling* transmédia²⁴⁴. Dans une perspective phénoménologique, l'univers diégétique, conçu comme une structure préexistante du monde narratif en attente d'actualisation, n'existe pas véritablement, ou du moins *pas encore* : la modélisation construite par le lecteur peut s'en approcher, mais seulement au terme de la réception. Hilary Dannenberg note ainsi la fonction configurante de l'intrigue :

La lecture du récit est nourrie par deux aspects différents de l'intrigue. Premièrement, il y a la configuration intra-narrative des événements et des personnages qui se présente comme une matrice de possibilités, ontologiquement instable, créée par l'intrigue dans son aspect encore non résolu. Celle-ci, en retour, nourrit le *désir cognitif* du lecteur d'être en possession du second aspect de l'intrigue : la configuration finale réalisée à la clôture du récit, lorsque (du moins c'est ce qu'espère le lecteur) une constellation d'événements cohérente et définitive sera établie. (Dannenberg 2008 : 13, trad. Baroni 2017 : 39)

L'approche structuraliste, qui faisait de la *fabula* une abstraction tirée du texte narratif, est alors modifiée en profondeur : le récit lui-même, en tant qu'objet, en tant que série de contenus « objectivables », n'est que la trace de ce que nous en faisons par notre activité imaginative. Dans le même sens, la condition minimale du récit est définie par Ryan comme « la capacité de créer un monde, ou plus exactement d'inspirer la représentation d'un monde²⁴⁵ » (2013 : 363*)²⁴⁶. Ryan insiste sur le fait que le monde narratif ne se résume pas à une simple cartographie mentale, mais qu'il implique également des données dynamiques :

Le monde [*world*] suggère un espace, mais l'histoire [*story*] est une séquence d'événements qui se déroule dans le temps. Par conséquent, les mondes narratifs ne sont pas simplement des cadres statiques qui englobent les objets mentionnés dans une histoire, ce sont des modèles dynamiques de situations qui évoluent : des simulations mentales du développement de l'intrigue, pourrait-on dire. [...] Je propose de définir les mondes narratifs par la combinaison d'une composante statique qui précède l'histoire, et d'une composante dynamique qui saisit son déroulement²⁴⁷. (Ryan 2013 : 364*)

²⁴³ Sur la distinction entre conception *bottom-up* et conception *top-down* des mondes narratifs, voir Ryan (2017).

²⁴⁴ À travers les notions de « *world-building* » ou de « *story-building* » notamment.

²⁴⁵ « *The ability to create a world, or more precisely, to inspire the mental representation of a world* »

²⁴⁶ La notion de « monde » ne se limite pas à la fiction selon Ryan : Elle envisage le monde narratif comme « un concept plus large que le monde fictionnel parce qu'il recouvre à la fois les histoires factuelles et fictionnelles, c'est-à-dire les histoires présentées comme des vérités sur le monde réel et les histoires qui créent leur propre monde imaginaire » (2014 : 33*). « *a broader concept than fictional world because it covers both factual and fictional stories, meaning stories told as true of the real world and stories that create their own imaginary world.* »

²⁴⁷ « *World suggests a space, but story is a sequence of events that develops in time. Storyworlds, consequently, are more than static containers for the objects mentioned in a story, they are dynamic*

En vertu de la composante temporelle des récits, le monde narratif²⁴⁸ est selon Ryan « un modèle dynamique de situations évolutives, et sa représentation dans l'esprit du récepteur est une simulation des changements causés par les événements de l'intrigue²⁴⁹ » (2014 : 32). Instable et dynamique, le monde narratif évolue en fonction des ajouts successifs qui le modifient²⁵⁰. Outre l'instabilité qui découle d'une actualisation progressive du monde narratif par le récepteur, le monde narratif *sériel* se caractérise par l'instabilité de ses données diégétiques, puisqu'il procède de manière cumulative, transformé par chaque nouveau segment qui dévoile des informations supplémentaires sans jamais le compléter définitivement.

3. Monde narratif et mise en intrigue

La conception du monde narratif que je viens d'exposer pose toutefois un problème : elle évacue les fonctions poétiques et communicationnelles du récit au profit de la seule mimésis. Or, ainsi que l'ont mis en valeur de nombreux chercheurs à la suite de Barthes – ce dernier insistant sur la « réticence » de la narration (1970 : 75) —, les lacunes du récit sont exploitées stratégiquement par la mise en intrigue, qui provoque l'immersion temporelle dans le monde narratif : à la suite d'Iser, qui soulignait que les « blancs » textuels encouragent l'activité imaginative (1976), Sternberg (1990) et Baroni (2007) ont montré que la sous-détermination d'une information permettait de susciter l'intérêt de l'interprète pour le récit, et donc le désir de connaître la suite de l'histoire. Ces indéterminations constituent une stratégie rhétorique visant à « intriguer » le lecteur. Elles entraînent des opérations d'inférence sous la forme d'« abductions sous-codées » et elles

models of evolving situations, we could say: they are mental simulations of the development of the plot. [...] I propose to define storyworlds through a static component that precedes the story, and a dynamic component that captures its unfolding. »

²⁴⁸ L'expression « monde narratif » insiste mieux que celle de « monde fictionnel » sur cette dimension dynamique, mais l'expression la plus précise, dans le contexte spécifique qui m'occupe, serait plutôt celle de « monde narratif fictionnel ».

²⁴⁹ « *a dynamic model of evolving situations, and its representation in the recipient's mind is a simulation of the changes that are caused by the events of the plot. »*

²⁵⁰ Genette précise dans *Nouveau discours du récit* la distinction entre « histoire » et « diégèse » qu'il envisageait comme des synonymes dans *Figures III*. L'histoire désigne l'enchaînement des actions tandis que la diégèse désigne l'univers de l'histoire : « la diégèse n'est donc pas l'histoire, mais l'univers où elle advient [...] », « un univers plutôt qu'un enchaînement d'actions » (Genette 1983 :13). Mais il fait un usage ambigu de l'adjectif diégétique, qui réfère aux deux à la fois, à l'histoire comme à la diégèse (voir Farcy 1991 : 37-39). Ainsi, la définition de Ryan s'inscrit partiellement dans la tradition formaliste, dans le sens où elle repose sur un découplage entre les structures du récit et la représentation mentale reconstruite par le récepteur, mais elle s'en distingue en insistant sur le caractère évolutif du monde narratif.

sont liées à l'intentionnalité communicationnelle de l'auteur « modèle » (Eco 1992 [1990] : 253-285). Ce type d'indéterminations est généralement provisoire et se résout dans le dénouement de la séquence. Eco a ainsi montré dans *Lector in Fabula* l'importance de l'anticipation, qui permet au lecteur d'imaginer des scénarios possibles pour la suite de l'histoire, en réponse aux questions engendrées par les indéterminations provisoires du récit (Eco 1985 : 148). De même, Iser, s'inspirant de la phénoménologie husserlienne, a défini l'acte de lecture comme une dialectique entre « protention » (anticipation de la suite) et « rétention » (mémoire des événements précédents) (1976 : 205), soulignant ainsi le double caractère prévisionnel et révisionnel de la lecture. À leur suite, Baroni met l'accent sur la fonction intrigante du dispositif narratif, notamment dans les représentations narratives fictionnelles qui n'ont pas pour rôle d'expliquer de réel, mais de divertir ou d'offrir une expérience immersive dans le monde narratif²⁵¹. Dans de telles approches, nouer une intrigue consiste essentiellement à créer une tension que le dénouement pourra éventuellement résoudre. Baroni définit ainsi la tension narrative :

La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue. (Baroni 2007 : 18)

Dans tout type de récit à intrigue, la réticente de la narration engendre une émotion (suspense/curiosité) qui s'articule à une activité cognitive (pronostic/diagnostic) :

la tension, sur un plan textuel, est le produit d'une *réticence* (discontinuité, retard, délai, dévoiement, etc.) qui induit chez l'interprète une *attente impatiente* portant sur les informations qui tardent à être livrées ; cette *impatience* débouche sur une participation cognitive accrue, sous forme d'interrogations marquées et d'anticipations incertaines ; la réponse anticipée est infirmée ou confirmée lorsque survient enfin la réponse textuelle. (Baroni 2007 : 99)

Baroni analyse en particulier l'actualisation progressive du texte et les effets d'incertitude provisoire engendrés par la réticence textuelle : « le récit est *rythmé* par la mise en intrigue, par les fonctions anaphoriques et cataphoriques du nœud et du dénouement » (2010 : 210). Dans le cadre de cette approche, la séquence narrative se définit ainsi par la succession du nœud (qui crée de l'incertitude), du retard (qui maintient la tension narrative), et du dénouement (qui apporte les réponses aux questions posées par le nœud). Elle suscite une activité anticipatrice chez le récepteur, qui est encouragé à imaginer des

²⁵¹ Sur cette opposition entre récit informatif et récit intrigant, voir Baroni (2017 : 31-36).

scénarios possibles pour la suite du récit, et peut provoquer différentes catégories d'émotions, qui engendrent elles-mêmes différents types d'activités cognitives : *suspense* lorsque l'interrogation porte sur le futur du récit (le récepteur est alors encouragé à produire un *pronostic*) ; *curiosité* lorsque l'interrogation porte sur le passé ou le présent du récit (production d'un *diagnostic*) ; *surprise* lorsqu'un événement narratif ne correspond pas à ce qui a été anticipé²⁵². Dans le même sens, Schaeffer a souligné les rôles conjoints de la mémorisation et de l'anticipation dans la réception des récits :

La compréhension narrative apparaît ainsi comme une négociation permanente entre d'un côté des mémorisations partielles et des projections ou attentes extrapolées à partir de ces mémorisations, de l'autre le traitement d'informations nouvelles dont l'intérêt narratif dépend largement de leur déviation partielle des attentes fondées sur la mémorisation des séquences précédentes. (Schaeffer 2010 : 28)

Mittell rappelle que la régie des compétences des récepteurs prend une importance toute particulière dans les vastes ensembles que sont les séries télévisées, qui mobilisent diverses séquences narratives en parallèle :

Un des défis spécifiques rencontrés par de telles séries, qui mettent l'accent sur la continuité du monde narratif et la narration non linéaire, est de gérer la mémoire des spectateurs. Si les personnages et les événements du monde narratif ont une cohérence interne et une continuité, alors les spectateurs doivent pouvoir suivre le vaste univers narratif. Quand il s'agit d'une série qui est diffusée pendant des mois et des années, cela devient un défi pour la mécanique de la mémoire²⁵³. (Mittell 2011 : 81*)

²⁵² « le nœud, en provoquant un questionnement chez l'interprète, permet de marquer la borne initiale d'une séquence narrative dont l'aboutissement, situé dans "l'à-venir" du discours, est visé par l'anticipation incertaine de l'interprète, sous forme de pronostic ou de diagnostic de la situation de la situation narrative. En général, plus le dénouement apparaît imminent, et plus l'intensité du discours augmente » (Baroni 2007 : 130). Rappelons qu'une terminologie similaire se trouvait déjà dans la théorie des intérêts narratifs proposée par Todorov : « on se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la *curiosité* ; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain effet (un cadavre et certains indices) il faut trouver sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le *suspense* et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent de mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages) » (Todorov 1971 : 60). Mais tandis que Todorov limite son application à des genres populaires, Sternberg fait du suspense et de la curiosité le point de départ d'une analyse fonctionnelle de l'ensemble des récits (1990, 1992).

²⁵³ « *One of the specific challenges that such series have faced, with their emphasis on storyworld continuity and non-linear narration, is managing the memories of viewers. If the characters and events in the storyworld have internal coherence and continuity, then viewers need to follow along with the expansive narrative universe. When it concerns a series that is told over a period of months and years, this becomes a challenge for the mechanics of memory.* »

La narration sérielle génère ainsi des dispositifs propres pour gérer la contrainte mémorielle sur le temps long (résumés, rappels, interactions entre les récepteurs, constitution de bases de données sur Wikipédia, etc.).

En outre, une telle conception de l'intrigue présente un intérêt fondamental : elle ne repose plus sur le découplage des aspects mimétiques et poétiques et de la séquence narrative, comme cela pouvait être le cas dans les approches structuralistes. Eyal Segal souligne ainsi :

Contrairement à la plupart des approches narratologiques, celle de Sternberg définit l'essence du récit non pas en termes mimétiques, dans l'action représentée ou narrée, mais plutôt en termes rhétoriques et communicationnels, relatifs à l'intérêt du récit. Cet intérêt est suscité chez le lecteur par la création de lacunes informationnelles concernant n'importe quel aspect du monde représenté – que ce soit un événement, un motif d'agir, un trait de caractère, une relation, un point de vue, une image de la société ou même un modèle complet de réalité. Fondamentalement, ces lacunes résultent de l'interaction entre deux temporalités : celle de la séquence des événements représentés (semblable à la vie) et celle de leur dévoilement artistique, à travers la séquence du raconter/lire ; ou, en abrégé, le mimétique et le textuel. (Segal 2015 : §14, trad. Baroni)

Dans les paires récit/narration chez Tzvetan Todorov ou histoire/récit chez Gérard Genette, l'intrigue correspondait au niveau de l'histoire, c'est-à-dire qu'elle était conçue comme un « segment existentiel » (Baroni 2007 : 58). Le caractère *médiatisé* du récit n'apparaît pas dans le cadre d'une analyse de la logique de l'action, qui pourrait donc tout aussi bien s'appliquer à toute forme de l'action et non pas seulement au récit à proprement parler, dans la mesure où « les narratologues structuralistes ont associé progressivement la *séquence narrative élémentaire* à une *logique immanente de l'action* et non à *un effet structurant du discours* » (Baroni 2007 : 58). Cette conception actionnelle de la séquence reste prégnante chez certains narratologues dits « postclassiques », comme Ryan, qui oppose le suspense, tributaire de l'intérêt du récepteur pour le sort des personnages, au « métasuspense », qui résulte de la « participation critique à l'histoire en tant qu'artefact verbal²⁵⁴ » (2001 : 145*), et donc d'un investissement distancié :

²⁵⁴ « *critical involvement with the story as verbal artifact* »

Dans le métasuspense, l'attention du lecteur se concentre non pas sur la découverte de ce qui va se passer ensuite dans le monde textuel, mais sur la manière dont l'auteur va nouer tous les fils et donner au texte une forme narrative adéquate²⁵⁵. (Ryan 2001 : 145*)

Le « métasuspense » est décrit par Ryan comme la propriété d'un certain type de textes (elle prend l'exemple de la nouvelle *Le Rendez-vous* de Poe), en conformité avec l'opposition qu'elle pose entre récits immersifs et récits interactifs :

Parce qu'il implique un point de vue externe au monde textuel – une relation lecteur-auteur – ce dernier type de suspense n'appartient pas véritablement à la poétique de l'immersion mais plutôt [à] la relation interactive²⁵⁶ [...]. (Ryan 2001 : 145*)

Dès lors, l'état d'immersion serait incompatible avec une posture réflexive, puisqu'il implique une forme d'oubli temporaire du support médiatique (l'histoire semble se raconter toute seule) et donc la mise entre parenthèses de la fictionnalité du récit :

En reconnaissant ouvertement la nature construite et imaginaire du monde textuel, la métafiction bloque le recentrement et réaffirme notre réalité originelle comme centre ontologique. Les textes littéraires peuvent donc être soit autoréflexifs, soit immersifs, ou alterner entre les deux positions [...], mais ils ne peuvent pas offrir les deux expériences en même temps²⁵⁷. (Ryan 2001 : 284*)

Or, comme signalé antérieurement, l'anticipation du récepteur est issue d'hypothèses aussi bien mimétiques (quel est le scénario le plus probable dans telle situation ?) que poétiques (l'auteur n'essaie-t-il pas de me diriger vers une fausse hypothèse ? Comment va-t-il me surprendre ?). On pourrait ajouter que la manière dont le lecteur formulera l'incertitude (que va-t-il se passer ? ou : qu'est-ce que l'auteur a écrit ensuite ?) dépend totalement d'un choix interprétatif assez libre et peu contraint par le support. D'un point de vue poétique/rhétorique, on peut seulement constater la présence d'une incertitude à tel ou tel point du récit et supposer que cela peut induire du suspense si le récepteur formule des pronostics sur la suite de l'histoire, quelle que soit la forme de ceux-ci. Il me semble donc quelque peu artificiel d'opposer nettement suspense et métasuspense, le suspense comprenant souvent une part de « méta » tout en contribuant à l'immersion dans l'histoire racontée. En outre, pour que le récepteur attache de l'importance à la manière dont la

²⁵⁵ « Metasuspense, or critical involvement with the story as verbal artifact. In metasuspense, the focus of the reader's concern is not to find out what happens next in the textual world but how the author is going to tie all the strands together and give the text the proper narrative form. »

²⁵⁶ « Because it involves a point of view external to the textual world – a relation reader-author – this last type of suspense does not properly belong to the poetics of immersion but rather [to] the interactive relation [...]. »

²⁵⁷ « By overtly recognizing the constructed, imaginary nature of the textual world, metafiction blocks recentring and reclaims our native reality as ontological center. Literary texts can thus be either self-reflexive or immersive, or they can alternate between these two stances [...] but they can not offer both experiences at the same time. »

production structure le récit, il faut qu'il soit tout de même attaché aux personnages ou à l'histoire, ce qui requiert un niveau minimal de ce que Ryan appelle l'immersion émotionnelle ou temporelle. Il me semble donc que la posture immersive comprend souvent une attention aux structures narratives.

Il faut également se souvenir que le récit sériel n'implique pas seulement l'interaction entre auteur et récepteur via le texte, et que des éléments externes au monde fictionnel et à la narration elle-même (comme des informations sur la production relayées par les médias) peuvent aussi entrer en ligne de compte. La pression des contraintes externes peut fonctionner à l'encontre de ce principe d'autonomie lorsqu'elle entraîne la représentation d'événements jugés comme invraisemblables ou décevants. Cette forme de retour réflexif sur la fiction ne semble pas incompatible avec la posture d'immersion, qui s'enrichit au contraire du discours contextuel : le calendrier des acteurs devient un objet de spéculation pour le public, pour lequel cet élément d'incertitude supplémentaire ajoute à l'anxiété engendrée par les lacunes temporaires du récit. Les effets de suspense internes au récit deviennent dès lors inséparables des effets de suspense engendrés par les incertitudes de la production, ainsi qu'on le verra plus loin²⁵⁸. On pourrait ainsi avancer que toute forme de suspense induit une part de métasuspense. Une conception de l'intrigue qui articule les niveaux mimétique et poétique semble donc plus à même de restituer la complexité de l'immersion narrative.

4. Monde narratif et compétences endo- et transnarratives

Thon affirme qu'« assimiler les mondes narratifs à leur représentation mentale revient à ignorer le fait que nous présumons généralement une forme de plausibilité intersubjective lorsque nous parlons de ce qui est représenté par les œuvres narratives à travers les médias²⁵⁹ » (2015b : 25*). Il faut selon lui se garder d'un excès de subjectivisme :

Il demeure important [...] de distinguer aussi clairement que possible entre la représentation médiatique externe d'un monde narratif, les représentations mentales internes de ce monde et le monde en tant que tel. [...] [L]es formes complexes de la construction de la signification intersubjective qui sont impliquées dans la représentation du monde narratif ne peuvent pas non plus

²⁵⁸ Voir chapitre 7.

²⁵⁹ « *equating storyworlds with their mental representations ignores the fact that we usually presuppose some kind of intersubjective plausibility when we talk about what is represented by narrative works across media.* »

être réduites à la construction individuelle de représentations mentales (plus ou moins subjectives)²⁶⁰. (Thon 2016 : 51*)

Il distingue donc entre la matérialité de la représentation, la projection mentale d'un monde à partir d'une fiction, qui est fatalement différente d'un individu à l'autre, et le monde narratif lui-même, qui correspondrait à ce que les différentes projections ont de commun entre elles. Il propose donc de définir les mondes narratifs comme des « constructions intersubjectives et communicationnelles²⁶¹ », qui impliquent aussi bien « les dispositions mentales collectives des récepteurs, les règles de communication ou les conventions de représentation (spécifiques au média comme au genre), et les intentions (hypothétiques) de l'auteur²⁶² » (2015b : 25-26*). Ce à quoi on pourrait ajouter les savoirs accumulés collectivement et individuellement concernant la fiction, ainsi que les interactions extérieures au récit, mais qui prennent ce dernier pour objet. L'interprétation des informations narratives s'appuie en effet sur des connaissances tirées du monde réel aussi bien que du monde fictionnel. Elle dépend de compétences d'ordre cognitif et socioculturel qu'on peut classer en deux ensembles, qui rejoignent en partie les catégories des « scénarios communs » et des « scénarios intertextuels » proposées par Eco (1985 [1979]) : les compétences « endo-narratives » (Gervais 1990) et ce que l'on pourrait désigner comme des compétences transnarratives²⁶³.

Les « scénarios communs » (Eco 1985 [1979]) permettent aux lecteurs d'identifier des situations familières en rapport avec le monde référentiel. Des études dans les domaines de la psychologie cognitive et de l'intelligence artificielle ont complété les théories de la réception sur ce point, en montrant que des structures séquentielles

²⁶⁰ « *It remains important [...] to distinguish as clearly as possible between the external medial representation of a storyworld, the internal mental representations of that storyworld, and the storyworld itself. [...] [T]he complex forms of intersubjective meaning making that are involved in the representation of the storyworld cannot be reduced to the individual construction of (more and less) subjective mental representations, either.* »

²⁶¹ « *intersubjective communicative constructs* »

²⁶² « *Further following this line of reasoning, any discussion of how storyworlds are represented across media needs to take into account recipients' collective mental dispositions, (medium as well as genre-specific) communicative rules or representational conventions, and (hypothetical) authorial intentions.* »

²⁶³ Par rapport à la notion de transtextualité, l'expression « compétences transnarratives » insiste davantage sur la nature narrative (séquences d'action) des compétences mobilisées. En outre, je parle de « compétences transnarratives » plutôt que de « compétences narratives » pour souligner la capacité à mettre en lien des récits avec d'autres récits préalablement actualisés (dans le cadre des relations architextuelles par exemple). Ces compétences impliquent donc l'identification et l'interprétation de cadres par les récepteurs. Goffman note ainsi leur « remarquable capacité à suivre une intrigue et à saisir les indices pertinents de cadrage » (1991 [1974] : 187). L'immersion ne résulte pas seulement de dispositions cognitives, elle est également socialement ancrée et normée. Elle se rapproche de ce que Goffman nomme l'« *absorption* » (1991 [1974] : 339).

prototypiques (ou « scripts ») sont construites à partir d'expériences réelles et de schémas socio-discursifs incorporés²⁶⁴. Suivant la définition proposée par Roger C. Schank et Robert P. Abelson :

Un script est une structure qui décrit des successions d'événements appropriés dans un contexte particulier [...]. Les scripts concernent des situations ordinaires stylisées. Ils ne sont pas sujets à de grands changements ni ne fournissent de dispositif pour traiter des situations entièrement nouvelles. Ainsi, un script est une séquence prédéterminée et stéréotypée d'actions qui définit une situation bien connue. (Schank, Abelson 1977 : 41, trad. Baroni 2007 : 168)

C'est notamment la transgression occasionnelle de ces scripts qui motive le récit et soutient l'intérêt du lecteur, mais c'est aussi leur actualisation partielle qui rend le récit intelligible, en permettant au lecteur de combler les éléments implicites de la narration – il est inutile, par exemple, de décrire dans le détail comment le protagoniste agit pour prendre un train et se rendre dans un nouveau lieu, ou d'expliquer pourquoi il doit éventuellement avoir une interaction avec le contrôleur. Bertrand Gervais définit ainsi les « compétences endo-narratives » comme « des processus de saisie et d'identification des actions représentées discursivement, avant leur intégration à une narration » (1990 : 17). Ainsi, suivant une conception mimétique du monde narratif, le lien de modélisation analogique entre le monde réel et le monde représenté (Schaeffer 1999) s'avère indissociable du processus de compréhension. Il explique en outre l'investissement affectif et éthique dans le récit.

Le monde narratif est également perçu par les interprètes comme dialoguant avec d'autres récits et mettant en jeu un cadrage générique et un ensemble de conventions²⁶⁵ dont la maîtrise relève des compétences transnarratives. Le paratexte permet par exemple d'identifier un cadrage générique et de le mettre en relation avec d'autres récits appartenant au même genre, à partir des éléments stables qu'il est assuré de retrouver. Baroni souligne que la dynamique de rétention et de protention est nourrie par l'encyclopédie des récepteurs :

Ce qui rythme concrètement la narration, ce qui la structure séquentiellement et en configure le sens, c'est la relation tensive entre une activité interprétative fondée sur notre mémoire encyclopédique –

²⁶⁴ Voir notamment : Mandler et Johnson (1977), Schank et Abelson (1977), Petitat (2006), Petitat et Baroni (2006) et Baroni (2007 : 167-225).

²⁶⁵ Goffman note, dans le contexte du théâtre, « l'aptitude remarquable des spectateurs à se laisser absorber par une modalisation radicalement différente du modèle qu'on pourrait lui trouver dans la vie ordinaire, aptitude sans cesse entretenue, sans qu'on y prenne garde, par un travail de correction automatique et systématique » (1991 [1974] : 150).

sur un horizon d'attente configuré en partie par un répertoire de textes connus – et l'actualisation effective d'un texte, qui fournit des indices induisant le recours à tel ou tel cadre interprétatif déterminé, mais qui plus est susceptible en même temps de manifester un écart plus ou moins marqué avec nos attentes de sens. (Baroni 2007 : 239-240)

Les lecteurs de roman-feuilleton s'attendent ainsi à une œuvre offrant de nombreux rebondissements et un suspense haletant, car, ainsi que le relève Aubry :

Le roman-feuilleton dès ses débuts, et surtout au cours du siècle, quand il commence à se « spécialiser », repose largement sur l'intrigue, une intrigue trépidante, qui semble refléter la vie agitée des grandes villes. (Aubry 2006 : 26)

Le récit fait alors appel à la compétence générique du lecteur. Par exemple, des éléments appartenant au paratexte de l'œuvre (titre, résumé, collection...) permettent de déterminer un horizon d'attente et de poser le cadre d'un pacte de lecture implicite. Ce paramètre s'avère d'une importance cruciale en ce qui concerne les récits sériels, puisqu'il permet aux récepteurs de faire le lien entre les différents segments d'un ensemble. Ronen affirme que « le recours à un cadre de référence permet d'expliquer comment un texte, caractérisé par une pénurie d'information à propos de son monde, dépasse rhétoriquement l'incomplétude des objets qui le constituent²⁶⁶ » (1988 : 512*).

5. Prévisibilité de l'intrigue en régime sériel ?

L'inscription des récits dans un horizon d'attente a souvent servi à dénoncer le caractère prévisible de l'intrigue en régime sériel, qui serait fondée sur le retour de schémas narratifs invariables et de stéréotypes. Selon Adorno, « l'industrie culturelle assigne au tragique une place fixe dans la routine. [...] Cette formule dramatique décrite par la ménagère : “*getting into trouble and out again*”, se retrouve dans la culture de masse, du stupide roman-feuilleton féminin à l'œuvre la plus réussie » (1947 : 161). On assisterait dès lors à une abolition paradoxale de la tension narrative par le retour du même, alors que le maintien de l'intérêt du public est conçu comme l'essence même des récits produits par la culture industrielle. La dynamique de la mise en intrigue apparaîtrait alors comme un jeu de dupes. Les fictions télévisuelles, toujours selon Adorno, obéissent à des « *patterns* » qui remplissent une fonction de consolation, tandis que les romans-feuilletons du XIX^e siècle se caractérisaient encore par une ouverture des possibles narratifs :

²⁶⁶ « *The reliance on a frame of reference can explain how a text, characterized by a paucity of information about its world, rhetorically overcomes the incompleteness of its constituent objects.* »

Les romans populaires ou semi-populaires de la première moitié du XIX^e siècle, publiés en très grand nombre et destinés à la consommation de masse, étaient supposés susciter une tension chez le lecteur. Bien que la règle de la victoire du bon sur le méchant ait été généralement respectée, les intrigues tortueuses, interminables, les intrigues dans les intrigues, ne permettaient guère aux lecteurs de Sue et de Dumas d'être continuellement conscients de la moralité de l'histoire. Les lecteurs pouvaient s'attendre à n'importe quoi. Cela n'est plus vrai aujourd'hui. Chaque spectateur d'une intrigue télévisée sait avec une certitude absolue comment l'histoire va se terminer. La tension n'est maintenue que superficiellement et il est peu probable qu'elle ait encore un effet sérieux. Au contraire, le spectateur se sent en terrain sûr à tout moment. Est ainsi exaucé le désir de « se sentir en terrain sûr », lequel reflète un besoin infantile de protection, plutôt que l'envie d'un frisson. L'élément émotionnel n'est préservé qu'à condition qu'on s'en distancie. (Adorno 1990 : 129)

Il semble qu'Adorno pose ici une différence entre la mise en feuilleton, qui échappe partiellement à la stéréotypie grâce à la multiplicité des intrigues, et la mise en série, qui est quant à elle condamnée au ressassement par la clôture de l'épisode. Il est intéressant de remarquer que ce n'est pas la tension narrative qui est dévalorisée par Adorno, mais bien sa disparition dans la culture industrielle, ou plus exactement sa survie artificielle : en ne proposant qu'un éventail limité de schémas narratifs, les séries télévisuelles restreignent l'imagination des spectateurs et empêchent une véritable immersion fictionnelle. Le dispositif télévisuel interdit la forme d'évasion qui caractérisait les « arts mineurs » tels que le feuilleton. L'intérêt de la série pour les téléspectateurs se résumerait donc à une fonction de consolation qui est devenue un poncif des études médiatiques. Cette distinction entre la clôture de la série et l'ouverture du feuilleton est remise en cause par Eco dans un article fondateur consacré à l'esthétique de la sérialité, qui ne reconnaît plus la part d'inattendu qu'Adorno accordait au roman-feuilleton :

Ses structures fondamentales restaient toujours les mêmes et il n'était guère difficile au lecteur averti de savoir avant la fin de l'histoire si mademoiselle Untel était ou non la fille disparue du Duc de X. Tout ce qu'on peut dire, c'est que le feuilleton du XIX^e siècle et les *mass media* contemporains recourent à des procédés différents pour donner au prévu l'apparence de l'inattendu. [...] Eugène Sue faisait semblant de ne pas savoir à l'avance ce que ses lecteurs soupçonnaient, à savoir que Fleur-de-Marie était la fille de Rodolphe de Gerolstein. Le principe formel ne change pas. (Eco 1994 : 13-14)

Dans ce texte, Eco cherche à dépasser les insuffisances et les excès idéologiques d'une lecture moderniste de la sérialité en montrant notamment que le rôle de l'invariance et de la répétition a été sous-estimé par l'esthétique romantique, qui tendait à surinvestir la notion d'originalité. Il montre que les concepts de réflexivité et d'intertextualité, valorisés en ce qui concerne les œuvres contemporaines, se révèlent particulièrement opérants dans

l'analyse des séries et des feuilletons. Il n'en demeure pas moins que la répétition reste chez Eco le principe structurant des récits sériels : ce qui polarise l'attention du spectateur n'est pas l'attrait de la nouveauté, le plaisir de la surprise, mais le retour de la même histoire avec des modifications anecdotiques²⁶⁷. La pseudo activité anticipatrice qui en découle n'est qu'un leurre destiné à faire croire au spectateur à sa propre intelligence et à répondre « au besoin infantile d'entendre encore et toujours la même histoire, d'être consolé par le "retour de l'identique", sous des déguisements superficiels » (Eco 1994 : 15). Le plaisir de la répétition est selon Eco un plaisir de second degré : il s'agit pour le spectateur d'imaginer par quelles voies originales le scénariste fera parvenir l'histoire à un dénouement invariable. Le phénomène tensif n'est qu'un prétexte qui permet de renouer avec des situations identifiées auxquelles le public est attaché, et le déroulement chronologique de l'intrigue est subordonné à des instants récurrents :

[Les lecteurs de séries policières] tirent plaisir de l'absence d'histoire (si une histoire est bien une succession d'événements censés nous amener d'un point de départ à un point d'arrivée auquel nous n'aurions jamais songé) ; la distraction consiste en cette réfutation de l'existence d'une succession d'événements, dans le retrait de la tension du passé-présent-futur au profit de la concentration sur un instant, qu'on aime précisément parce qu'il est récurrent. (Eco 1994 : 13)

Ainsi, tout en reconnaissant le rôle structurant de la tension narrative dans les récits sériels²⁶⁸, l'analyse qui se fonde exclusivement sur la notion d'invariance, aussi bien thématique que formelle, réduit à néant les effets de la mise en intrigue dans le même mouvement, tant il semble invraisemblable que des récits peu ou prou identiques puissent susciter autre chose chez le public qu'une simple consolation – qui n'est jamais très loin de l'ennui. Pour Eco, et probablement pour Adorno, cette consolation est devenue nécessaire dans un monde capitaliste marqué par une accélération du flux de l'histoire et condamné au changement perpétuel. Tout se passe comme si la tension narrative n'était

²⁶⁷ C'est la production industrielle en série fournit à Eco le paradigme de la répétition qui lui permet de théoriser le principe des séries narratives. Ici la série est donc conçue comme un principe de production, celui qui permet de fabriquer à l'infini des objets strictement identiques. La série narrative est pensée sur ce modèle, dans lequel la variation n'est finalement que l'ornement d'une trame structurelle rigoureusement identique. Trentini montre que cette analogie repose partiellement sur un glissement sémantique : « la série télé et la série industrielle ont en commun le fait que ce n'est qu'au fur et à mesure, d'une étape à l'autre de la chaîne de montage comme d'un épisode à l'autre, que se génère la série par la mise bout à bout de toutes les étapes. Par abus de langage donc, on désigne du nom de série tous les objets identiques issus d'une même chaîne de montage alors que c'est leur fabrication qui est sérielle au sens où elle se fait épisodiquement » (2016a : 404).

²⁶⁸ Aubry souligne ainsi « l'hypertrophie de l'intrigue » (2006 : 26), qui répond selon elle aux contraintes commerciales de la narration sérialisée, qui impose de relancer sans cesse l'intérêt du récit.

qu'une illusion, précisément destinée à mettre à distance des émotions trop fortes, et non pas à les provoquer. Ainsi que le relève Besson :

C'est d'ailleurs le même public à qui l'on reproche à la fois son indulgence vis-à-vis de la répétition et son goût du suspense ! Les deux mouvements, répétition-progression, redondance-information, stéréotype-nouveauté, sont présents dans tout texte et dans toute lecture ; seul leur dosage est susceptible de variations [...]. (Besson 2004 : 159)

C'est bien le *dosage* qui importe dans les récits sériels : si la stéréotypie et la répétition sont nécessaires au fonctionnement de la sérialité, un excès de répétition peut néanmoins s'avérer extrêmement problématique. En effet, si les auteurs ne parviennent pas à surprendre les récepteurs, le feuilleton ou la série risque l'annulation. La problématique est donc plutôt la suivante :

comment fidéliser le public en lui assurant de retrouver ce qu'il a déjà aimé, sans le lasser par le retour de schémas trop répétitifs ou une stagnation visible des développements, mais sans toutefois le perdre non plus dans une narration exigeante dont le « à suivre » deviendrait impératif, davantage ordre qu'invitation ? (Besson 2015 : 55)

Contre cette tradition, il semble nécessaire de passer « d'une fiction refuge à une fiction modèle » (Besson 2015 : 43) – au sens de la valeur *modélisante* de la fiction – et de s'extraire des représentations purement escapistes des divertissements sériels, quel que soit par ailleurs le degré de complexité ou de réussite artistique qu'on leur prête.

Sans négliger le fait que le plaisir sériel est en grande partie un plaisir des *retrouvailles*, et donc du retour d'éléments stables et connus, il faut garder à l'esprit que le récit, du point de vue du récepteur, est également une forme d'expérience virtuelle dont l'issue n'est pas encore déterminée (même si elle se révèle finalement prévisible) :

pour mesurer la force de l'intrigue, il importe [...] de replacer au cœur de l'analyse ces deux facteurs essentiels : d'une part, le mouvement de la lecture, c'est-à-dire la progression dans le texte, et d'autre part, ce qui demeure *en puissance* dans le texte, c'est-à-dire les virtualités, passées, présentes ou futures, de l'histoire racontée. Dans ce nouveau paradigme, si nous devons représenter graphiquement l'intrigue, en lieu et place d'un schéma symétrique qui néglige le mouvement de la lecture et les virtualités de la *fabula*, il faudrait dessiner une courbe de tension (comme en proposent les modèles scénaristiques) ou une suite orientée de virtualités qui s'articulent les unes aux autres, à la manière d'un arbre horizontal. (Baroni 2017 : 42)

On insistera donc sur l'importance de ces virtualités, qui apparaissent comme le trait fondamental de l'immersion temporelle selon Ryan :

De façon générale, l'immersion temporelle est l'implication du lecteur dans le processus par lequel la progression du temps narratif distille le champ du potentiel, en sélectionnant une branche comme la branche actuelle, en confinant les autres dans le royaume du virtuel définitif, ou du contrefactuel, et génère continuellement de nouvelles séries de virtualités en conséquence de cette sélection²⁶⁹. (Ryan 2003 : 141)

Du point de vue du récepteur, la suite du récit est incertaine : ne sachant pas comment l'histoire se termine, c'est le désir de découvrir la suite (au prochain épisode) qui fonde son investissement, ce que note Claude Bremond lorsqu'il souligne les limites du raisonnement causal :

Même si le héros triomphe toujours, même si l'auditeur le sait d'avance et l'exige, cette victoire n'a d'intérêt dramatique qu'autant que les chances d'un échec, entrant en concurrence avec la forte finalisation du récit, réussissent à le tenir en haleine jusqu'à la fin du combat. (Bremond 1973 : 21)

Ce qui préserve l'intérêt de la lecture, c'est bien que le récit *aurait pu* être tiré dans d'autres directions que celle que l'auteur a choisie. La réception est le domaine du conditionnel : où l'on anticipe ce qui *pourrait* advenir, mais qui n'advient peut-être pas²⁷⁰. C'est pourquoi le plaisir de la réception n'est pas indexé sur la fin *effective* du récit, mais sur sa fin *projetée*, comme le remarque Ryan :

la clôture n'est pas indispensable au plaisir narratif. Tout au long de l'histoire littéraire, depuis le récit sans fin de l'*Orlando Furioso* de la Renaissance, aux romans-feuilletons de Dickens, Trollope ou Eugène Sue au dix-neuvième siècle, et aux *soap operas* de la télévision moderne, les lecteurs ont été fascinés par des récits qui continuent encore et encore, comme la vie elle-même²⁷¹. (Ryan 2015 : 240)

L'intrigue est alors pensée en termes d'ouverture, puisque la « fonction intrigante » l'emporte sur la « fonction configurante » (Baroni 2009 : 16), ce qui revient à prendre à revers tout une tradition critique qui insistait principalement sur la répétition et le ressassement. L'argument se retourne aisément : malgré le retour d'éléments stables qui assurent la compréhension et l'intérêt du récit, l'investissement des récepteurs s'avère beaucoup plus incertain dans un roman-feuilleton que dans un roman, dans une série télévisée que dans un film pour la simple raison que, lorsque nous faisons partie du public

²⁶⁹ « Generally speaking, temporal immersion is the reader's involvement in the process by which the progression of narrative time distills the field of the potential, selecting one branch as the actual, confining the others to the realm of the forever virtual, or counterfactual, and as a result of this selection continually generates new ranges of virtuality. »

²⁷⁰ Voir également Escola (2009).

²⁷¹ « closure is not indispensable to narrative pleasure. Throughout literary history, from the never-ending Renaissance narrative *Orlando Furioso* to the feuilleton novels of Dickens, Trollope, or Eugene Sue in the nineteenth century, and to the modern TV soap opera, readers have time and again been fascinated by narratives that go on and on, like life itself. »

contemporain de la première diffusion, celui qui actualise les segments narratifs à mesure de leur livraison, nous ne savons pas si l'ensemble trouvera effectivement un dénouement. Comme je l'ai signalé plus haut, à l'incertitude rhétorique qui fonde l'intérêt pour le récit, s'ajoute l'incertitude liée aux aléas de la production. Lorsque Baroni rappelle que « le nœud est nécessaire (puisque déjà lu) mais le dénouement facultatif (puisque'il appartient au futur éventuel de la lecture) » (2009 : 18-19), il vise à démontrer l'applicabilité de son modèle à des œuvres « ouvertes » au sens d'Eco, c'est-à-dire qui se maintiennent dans une certaine indétermination, même après leur dénouement. Mais l'affirmation s'applique parfaitement au récit sériel, puisqu'au-delà de la suite promise, le dénouement est toujours repoussé :

Alors que les modèles structuraux définissaient l'intrigue à partir de l'œuvre achevée, l'approche fonctionnaliste prend comme point de départ l'effet produit par la mise en intrigue lors de la progression dans le texte. La conséquence de ce changement de perspective est essentielle. Certains romans, contes ou nouvelles peuvent nouer et dénouer leurs intrigues dans un espace textuel clos et minutieusement planifié par l'écrivain, mais cette approche convient également pour décrire la dynamique de récits qui échappent en partie, voire complètement, à une telle planification, qu'il s'agisse de romans-fleuves ou de feuilletons extensibles à l'infini. Dans l'expérience concrète que nous en avons, la mécanique fondamentale de l'intrigue consiste donc en l'art d'intriguer le public et, par conséquent, elle n'est pas incompatible avec un degré plus ou moins important d'improvisation dans l'élaboration de l'histoire, sans parler des incohérences, intentionnelles ou non, qui pourraient survenir sur la ligne du temps. (Baroni 2017 : 43)

Enfin, en ce qui concerne le caractère prévisible et « consolateur » du dénouement de certaines séquences narratives, qui est souvent envisagé comme un signe de médiocrité, on peut rappeler qu'il répond aussi à un désir de configuration qui s'investit en priorité dans le monde fictionnel et non dans le monde réel. Schaeffer, lorsqu'il récapitule les différentes fonctions que revêt l'immersion dans les modèles fictionnels, souligne que, parmi elles, la fonction « endotélique » repose sur une forme d'adhésion distincte de la *croyance* :

[Les modèles fictionnels] sont aussi susceptibles de remplir des fonctions endotéliques, et notamment des fonctions compensatoires par rapport à des modélisations cognitives qui nous frustrant, nous mettent dans un état de stress ou encore nous font souffrir. On dénonce souvent cette fonction compensatoire, consolatrice, qui est le propre de certaines fictions. Pourtant, les fictions compensatoires, dans la mesure où elles affirment leur caractère fictionnel, peuvent exercer leur fonction positive sans que nous ayons à la payer par une contamination de nos interactions « sérieuses » avec la réalité, ce qui n'est pas le cas de ces autres constructions compensatoires ou consolatrices que sont les visions du monde qui exigent une adhésion sur le mode de la croyance la

plus forte. Voilà qui devrait suffire à justifier amplement l'existence – et le succès – de tous les romans à l'eau de rose passés et à venir... (Schaeffer 2002b)

Il ne s'agit donc pas d'évacuer la part d'escapisme qui pousse les récepteurs à se plonger dans des récits sériels, mais il convient, d'une part, de ne pas réduire l'immersion à cette seule dimension, et d'autre part de ne pas disqualifier un tel usage : le plaisir « endotélique » ne se mesure pas en termes d'interactions avec le monde, et de ce fait ne signifie pas une contamination du réel.

Cependant, l'intérêt pour les récits sériels ne se résume pas à la mise en intrigue : les qualités diégétiques des récits sont exacerbées par la sérialité. Les feuilletons déploient généralement plusieurs séquences en parallèle qui permettent de relancer le récit indéfiniment. Comme l'indique Besson :

maintenir le suivi d'une intrigue se révèle souvent bien trop contraignant dès que l'œuvre dépasse une taille critique, pour les producteurs, qui seraient cantonnés à une unique ligne narrative, comme pour les consommateurs, condamnés à la fidélité [...]. (Besson 2015 : 54)

Une partie de l'activité de compréhension consiste ainsi à reconstituer les relations spatiales, temporelles et causales entre des situations apparemment déconnectées (Thon 2016 : 47). Davantage encore que les feuilletons, les séries s'appuient sur l'attachement aux personnages et à l'univers mis en place afin de fidéliser le public, puisqu'elles présentent aussi des dénouement occasionnels de séquences plus ou moins importantes et ne peuvent compter sur le seul *cliffhanger* pour s'assurer du retour des récepteurs d'une semaine à l'autre. En outre, insister sur les compétences diégétiques des récepteurs revient à ne plus limiter l'analyse à une intention auctoriale postulée, du fait de la part d'improvisation qui caractérise le processus d'écriture et de l'expansionnisme des récits sériels. Les zones d'indétermination que la mise en intrigue n'exploite pas initialement, les blancs « indécidables » ou les « textures zéro », peuvent très bien faire l'objet d'investissements ultérieurs par le biais de *prequels*, de *sequels*, ou de tout autre type de prolongement, sans que cela coïncide forcément avec le projet initial de l'auteur.

La transfiction fait également le bonheur des fans, pour lesquels l'investissement dans la seule progression de l'intrigue est insuffisant. Dans cette perspective, les lacunes des récits ne sont donc pas seulement des incertitudes temporaires liées à la mise en intrigue, mais également l'espace d'une appropriation possible des récits par le public.

Russell T. Davies, avant de reprendre la direction de *Doctor Who*, décrivait ainsi ce qu'il identifiait comme les plus grandes qualités de la série de la BBC :

J'ai toujours pensé que le programme avait survécu et s'était enrichi à cause des lacunes dans sa production, de la distance entre ce qui était planifié, ce qui est et ce qui pourrait être. Ces lacunes autorisent notre imagination à se glisser à l'intérieur²⁷². (Davies 2003, cité par Hills 2010 : 55*)

Suivant cette argumentation paradoxale, donner trop d'informations au public revient en quelque sorte à le déposséder. La perte par la BBC de certains épisodes, dont il ne subsiste que les titres, lui apparaît ainsi comme un puissant stimulant pour l'imagination du public :

Cette série magnifique et maladroite ne nous donne pas d'autre choix que de faire travailler nos cerveaux [...]. Nous étions amenés à combler les lacunes [...]. Prenez les malheureux fans de *Star Trek*. On leur donnait tellement que cela les privait cruellement. [...] Ils n'avaient rien à imaginer par eux-mêmes²⁷³. (Davies 2003, cité par Hills 2010 : 55*)²⁷⁴

6. Intersubjectivité des mondes narratifs

Le monde narratif n'est donc ni un monde possible qui existerait indépendamment du processus de réception, ni un modèle mental purement subjectif, qui ne reposerait que sur l'imagination du récepteur individuel (Thon 2016 : 53). Cette définition mesurée permet de remettre le curseur du côté de la réception sans pour autant glisser vers un constructivisme radical²⁷⁵ (un récepteur = un monde narratif), en insistant plutôt sur la négociation intersubjective, à partir des indices disséminés par le récit, que suppose la construction des mondes narratifs. Thon conçoit alors le monde narratif comme le résultat des opérations de *compréhension* et non d'*interprétation*. Il se limite au « sens référentiel²⁷⁶ » à l'exclusion des « actes d'interprétation complexes orientés par le contexte²⁷⁷ », donc des éléments de contextualisation historique et socioculturelle (2016 : 54*)²⁷⁸. La définition que je retiens met l'accent sur les dynamiques collectives. Le concept d'« intersubjectivité » désigne exclusivement, chez Thon, ce qui régit la

²⁷² « I've always believed that the program has survived and enriched himself because of the gaps in its production, the space between what was intended, what is and what could be. Those gaps allow our imagination to slip inside. »

²⁷³ « This gorgeous, clumsy show gives us no choice but to exercise our brains [...]. We were brought up to fill the gaps. [...] Consider the poor Star Trek fans. They were given so much, they were sorely deprived. [...] [T]heir imaginations never had to try. »

²⁷⁴ Une telle conception de l'imagination n'est finalement pas si éloignée de celle que développe Lessing dans le *Laocoon*.

²⁷⁵ Voir chapitre 2, p. 118, n. 173.

²⁷⁶ « referential meaning »

²⁷⁷ « complex context-oriented acts of interpretation »

²⁷⁸ Voir également Thon (2016 : 355, n. 33).

communication entre auteur et récepteur²⁷⁹. Au sens où je l'entends, elle se construit également au sein des communautés interprétatives, dans la mesure où les échanges entre récepteurs contribuent à réguler la réception.

Cette définition maximaliste complexifie indéniablement la méthodologie, mais elle me paraît indispensable dans le cas des récits sériels, puisque, comme je l'ai souligné précédemment, ceux-ci sont pris dans un rythme médiatique et leur réception est travaillée par un enrichissement progressif. À l'appui de cette idée, je mentionnerai ici quelques exemples qui montrent le rôle de la réception dans la constitution d'un monde narratif sériel. La sérialisation d'un ensemble ne se construit pas uniquement sur des critères sémantiques internes au monde narratif, ou sur des critères fondés sur une stratégie compositionnelle, elle peut être le fruit d'une décision pragmatique et résulter non d'un contrat de réception préexistant, mais d'un choix interprétatif qui se socialise et finit éventuellement par faire consensus. Saint-Gelais souligne que « série et cycle ne correspondent pas qu'à des modes d'organisation narrative, mais aussi à des réglages de lecture », évoquant l'exemple des « études qui traitent *comme* un cycle, et non comme une série, le corpus des récits consacrés à Sherlock Holmes » (2011 : 101), même si « [l]a manœuvre inverse, à savoir la lecture "sérielle" (fragmentante) d'un cycle, semble plus difficile à concevoir, mais n'est pas impossible » (2011 : 102). Soulez propose ainsi de distinguer entre sérialisation « implicite » et « explicite » : « cette dernière fait l'objet d'une reconnaissance publique officielle (titre, paratexte, discours d'accompagnement) qui détermine un mode de lecture sériel particulier (autour du personnage, du comédien, du présentateur, etc.), tandis que la première demeure optionnelle (même si elle peut être partagée) » (2011 : §28). Soulez illustre son propos en prenant l'exemple des films de Charlie Chaplin, que les distributeurs français ont diffusés en utilisant le nom du personnage central, « Charlot », comme étiquette centralisatrice²⁸⁰. On peut également

²⁷⁹ Il s'appuie sur une distinction proposée par David Bordwell entre les opérations de *compréhension* (« *constructs referential and explicit meanings* ») et les opérations d'*interprétation* (« *constructs implicit and symptomatic meanings* ») (1989 : 9).

²⁸⁰ La sérialité des films de Chaplin s'inscrit également dans le genre burlesque. Là encore, ce sont les distributeurs qui lancent l'usage du terme « burlesque » à travers le discours publicitaire, comme l'indiquent Laurent Guido et Laurent Le Forestier : « En France, le terme "burlesque" est resté d'un usage marginal en ce qui concerne le cinéma, jusqu'au début des années vingt, où a émergé un nouveau mode de définition lié à l'engouement pour le slapstick hollywoodien de Mack Sennett, Hal Roach, Harold Lloyd, Fatty Arbuckle et, surtout, Charlie Chaplin. Se généralisant d'abord par le biais du matériel publicitaire et les bulletins des maisons d'édition, où l'étiquette "burlesque" qualifie avant tout les productions en provenance des États-Unis, la notion a fini par s'imposer au sein du lexique cinématographique français pour désigner une forme de comique qui repose non seulement sur l'exploration des potentialités expressives du mouvement corporel, mais aussi sur l'absurdité poétique de

évoquer « la trilogie de L'Homme sans nom » de Sergio Leone (*Man with No Name Trilogy* ou *Dollars Trilogy*), qui n'a pas été conçue en tant que telle, mais dont la réception sérielle est devenue consensuelle : elle consiste notamment à considérer que le personnage incarné par Clint Eastwood est le même dans chaque film, malgré l'absence de « désignateur rigide » – pour reprendre la terminologie de Kripke (1982 [1980]) – qui permettrait d'établir fermement son identité (le personnage est surnommé « Joe », « Manco », puis « Blondie »)²⁸¹.

On peut donc envisager le monde narratif comme un espace conflictuel, nourri de désaccords interprétatifs, ce qui permet de ne pas le limiter à la seule intention auctoriale (supposée) et de réintégrer les cas limites que sont les hasards ou les imprévus de la production, de la diffusion et de la réception.

7. Vraisemblance et cohérence

Les notions de vraisemblance et de cohérence m'intéressent ici en tant que critères évaluatifs : elles ne déterminent pas la possibilité de l'immersion, mais ce qui rend l'expérience *plaisante*, suivant des exigences variables selon les époques et les publics. Je définirai ici ces deux notions pour comprendre la manière dont elles opèrent en posture d'immersion.

Genette, dans son article intitulé « Vraisemblance et motivation²⁸² », met d'abord la vraisemblance en regard avec un ensemble d'opinions préconçues acceptées par l'auteur et ses lecteurs, qu'il s'agisse de présupposés éthiques ou de conventions génériques :

Le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'y [*sic*] adresse ; mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites. Le rapport entre le récit vraisemblable et le système de vraisemblance auquel il s'astreint est donc essentiellement muet : les conventions de genre fonctionnent comme un système de forces et de

protagonistes en porte-à-faux avec l'univers social dans lequel ils évoluent » (2010 : §37). Sur le rôle des genres dans l'expérience sérielle, voir chapitre 4.

²⁸¹ Ces exemples cinématographiques montrent bien la nécessité de ne pas résumer le message fictionnel à un énoncé linguistique, comme le rappelle notamment Caïra (2011 : 33-35) : ici ce sont des contenus *visuels* qui servent d'embrayeur à une réception sérielle, et cette réception fonctionne à l'encontre de la proposition postulée par les dialogues dans le cas de L'Homme sans nom. Il importe donc de ne pas « réduire à un seul système des messages transmis par différents canaux (comme l'image, le son et le sous-titrage au cinéma), en ignorant les significations que créent leurs interrelations » (Caïra 2011 : 36).

²⁸² Cet article, initialement paru en 1968 dans *Communication*, est ensuite intégré à *Figures II* (1969).

contraintes naturelles, auxquelles le récit obéit comme sans les percevoir, et *a fortiori* sans les nommer. Dans le western classique, par exemple, les règles de conduite (entre autres) les plus strictes sont appliquées sans être jamais expliquées, parce qu'elles vont absolument de soi dans le contrat tacite entre l'œuvre et son public. (Genette 1968 : 8)

Selon Genette, les récits qui se conforment à la « servilité du vraisemblable » (1968 : 8) reposent sur la reconduction tacite d'une doxa implicite²⁸³. Il cherche ensuite à établir une définition *fonctionnelle* de la vraisemblance (1968 : 17) : celle-ci permet de gommer aux yeux du lecteur l'« arbitraire du récit, c'est-à-dire non pas du tout l'indétermination mais la détermination des moyens par les fins, et, pour parler plus brutalement, *des causes par les effets* » (1968 : 18). Elle donne donc l'illusion d'une auto-explication des comportements des personnages, qui peuvent être attribués à des motifs intradiégétiques et non à une motivation compositionnelle. L'événement vraisemblable est donc une « *motivation implicite, qui ne coûte rien* », c'est-à-dire qui dissimule l'artificialité du discours narratif (1968 : 20). De fait, la vraisemblance a souvent été liée à une conception totalisante des récits. Chez Aristote, les « histoires à épisodes » (« *ἐπεισοδιώδεις* ») sont invraisemblables car les différentes actions ne sont pas reliées entre elles par la nécessité :

Parmi les histoires et les actions simples, les pires sont les histoires ou les actions « à épisodes » ; j'appelle « histoire à épisodes » celle où les épisodes s'enchaînent sans vraisemblance ni nécessité. Les mauvais poètes composent ce genre d'œuvres parce qu'ils sont ce qu'ils sont, les bons, à cause des acteurs ; en effet, comme ils composent des pièces de concours, ils étirent souvent l'histoire au mépris de sa capacité, et ainsi ils sont forcés de distordre les faits. (Aristote, trad. Dupont-Roc et Lallot 2011 [1980] : 67)

Les « histoires à épisodes » ne désignent évidemment pas, dans ce contexte, des récits livrés de manière discontinue, mais des récits inutilement étirés. Il est cependant intéressant de remarquer que le même argument est souvent utilisé à l'encontre des récits sériels, à savoir que l'étirement du récit, qui résulte d'une logique cumulative et non d'une logique de causalité régressive, nuit à la vraisemblance de l'ensemble.

Cependant, si l'on adopte la perspective de la psychologie cognitive, l'impression de vraisemblance qui se dégage du récit fonctionne comme un opérateur d'immersion qui engage affectivement le récepteur, ce qui ne se limite pas aux seuls récits « réalistes »,

²⁸³ Ce jugement évaluatif se situe dans la tradition du goût moderniste et lettré : dans un tableau dans lequel il confronte les valeurs « fonctionnelles », « classiques » et « dominées » aux valeurs « littéraires », « modernes » et « dominantes », Dufays met la « réalité » ou la « vraisemblance » dans la première colonne et la « fictionnalité » (entendue ici comme la mise à nu des procédés fictionnels) dans la seconde, même s'il ajoute par ailleurs que l'esthétique post-moderne a contribué à rendre ces oppositions obsolètes (2000 : 288).

mais plus généralement aux récits mimétiques. Au niveau pragmatique, la vraisemblance a, selon Schaeffer, une fonction d'« amorce mimétique » qui permet la modélisation fictionnelle et qui enclenche chez le spectateur un rapport d'analogie avec le monde réel (ou, plus exactement, avec la représentation qu'il se fait du monde réel), déterminant ainsi la manière dont le récit peut rentrer en résonance avec son expérience :

le critère du vraisemblable, et plus généralement celui du plausible, du possible, du concevable, etc., trouvent leur assise fondamentale au niveau de l'univers fictionnel élaboré, c'est-à-dire qu'ils ne relèvent pas seulement de l'efficacité des amorces mimétiques mais sont liés à la validité du modèle fictionnel (pour un lecteur donné), donc à la possibilité (ou l'impossibilité) dans laquelle il se trouve de tisser des liens d'analogie globale entre ce modèle et ce qu'est pour lui la réalité. (Schaeffer 1999 : 261)

La « modélisation probabiliste » (Baroni 2017 : 66) sur laquelle s'appuie l'anticipation peut être vue comme un pari sur la vraisemblance : les récepteurs chercheront à épuiser tous les scénarios *vraisemblables* à partir des indices narratifs et de leurs compétences endo-narratives. Mais, on l'a vu, ces hypothèses ne s'appuient pas seulement sur la connaissance des scripts, elles peuvent émerger de la maîtrise des lois propres au monde narratif. Certains genres font peu de cas de la vraisemblance au sens réaliste du terme : nombre de récits utilisent l'invraisemblance pour créer des effets surprenants (à travers des rebondissements « rocambolesques », des agnitions, des révélations²⁸⁴, etc.). Dans ce cas, les récepteurs ajustent le modèle probabiliste : un scénario invraisemblable dans le monde réel devient vraisemblable dans le monde fictionnel. Pour être jugé comme vraisemblable, un élément narratif doit donc se conformer à la fois à la représentation que se fait le récepteur du monde réel et à la logique interne du récit, dans des degrés qui sont susceptibles de varier. La vraisemblance n'est plus conçue à rebours, comme dans l'article de Genette, mais elle fonctionne comme opérateur d'inférences dans le processus d'actualisation. Ainsi, un élément jugé invraisemblable apparaît souvent comme une trahison car il ne respecte pas les conventions établies par les auteurs eux-mêmes. La vraisemblance constitue ainsi un critère fondamental dans la production comme dans la réception des séries télévisées, dans la mesure où elle détermine la réussite ou l'échec du

²⁸⁴ Eco distingue ainsi l'« agnition » de la « révélation » : « Par *agnition*, nous entendons la reconnaissance de deux ou plusieurs personnes, soit réciproque (“Tu es mon père !”, “Tu es mon fils !”) soit monodirectionnelle (“Regarde-moi ! Je suis Edmond Dantès !”).

Par *révélation*, nous entendons le dénouement violent et inopiné d'un nœud de l'intrigue jusqu'alors inconnu du héros : quand Ulysse apprend qu'il est l'assassin de Laïos, c'est une révélation ; mais en apprenant qu'il est aussi le fils de Jocaste, il devient protagoniste d'une agnition réciproque » (Eco 1993 [1978] : 30).

récit. Elle est une préoccupation permanente pour les scénaristes qui doivent veiller à intégrer les imprévus techniques au monde narratif sans rompre l'impression d'un déroulement autonome du récit. Lorsqu'un événement disruptif au sein de la fiction fait apparaître trop nettement aux spectateurs qu'il y a une contradiction entre l'action mise en scène et les intentions des scénaristes, il arrive que ceux-ci soient convoqués dans l'espace médiatique afin de justifier leurs décisions²⁸⁵. La référence au scénariste est alors envisagée de façon négative : les publics ne se tournent vers lui que dans la mesure où l'événement ne trouve pas d'explication suffisante au sein du monde fictionnel. Ce qui explique une forme de méfiance, notamment dans le domaine fanique, vis-à-vis de la production, qui joue potentiellement « contre » le monde fictionnel : certaines *fanfictions* sont écrites en réaction à des développements perçus comme regrettables parce qu'ils font perdre le « véritable » cours de la fiction, qu'elles prétendent rétablir (Saint-Gelais 2010 : 406).

La cohérence est quant à elle un critère *logique*. Au niveau logico-sémantique, la métaphore du « récit comme monde », lorsqu'elle est adossée à une conception mimétique de la fiction, suppose un impératif de cohérence interne : le monde narratif est régi par des lois qui lui sont propres, mais qui sont fondées sur un principe de non-contradiction. Comme le souligne Caïra :

La construction d'un monde fictionnel repose sur la concordance des versions fictionnelles. La concordance peut être interne : le monde d'un roman ou d'un film risque de vaciller si l'on y trouve des contradictions persistantes (c'est-à-dire qui ne sont pas résolues au fil du récit). (Caïra 2011 : 96)

Un événement qui survient dans un monde narratif peut être jugé comme invraisemblable sans pour autant porter atteinte à la logique : le comportement d'un personnage dans une situation donnée peut être évalué comme invraisemblable s'il n'est pas conforme au réalisme psychologique, mais il ne rend pas l'univers incohérent. Certaines invraisemblances, des atteintes marquées aux conventions génériques d'un récit par exemple, peuvent cependant nuire à la cohérence²⁸⁶.

Il faut ajouter plusieurs précisions. D'une part, ce critère ne s'applique pas à tous les récits de fiction mais à ceux qui présentent des « univers logiquement cohérents²⁸⁷ ». D'autre part, il est variable selon les récepteurs : l'exigence de cohérence interne est plus

²⁸⁵ Voir chapitre 7.

²⁸⁶ Voir Searle (1975 : 331).

²⁸⁷ Voir Ryan (2010) pour une typologie des différents types de textes.

élevée chez les fans, qui veillent à repérer les éventuelles défaillances du récit à partir d'éléments qui échappent à la vigilance des spectateurs « ordinaires », dont la fréquentation de l'univers fictionnel se limite à l'actualisation elle-même (voir Saint-Gelais 2011 : 413). Il s'agit donc d'un critère normatif, qui permet d'évaluer la réussite ou l'échec de l'expérience fictionnelle : Schaeffer distingue ainsi entre la « cohérence représentationnelle en tant que possibilité de la modélisation fictionnelle » et la cohérence « comme principe d'évaluation critique dans le domaine des arts mimétiques » (1999 : 220). Cette nuance doit nous rappeler que l'immersion est un effet *possible* et non *nécessaire* du récit de fiction : parfois, selon les récepteurs, « ça ne prend pas », quand bien même les conditions d'intelligibilité sont remplies. Les théories de la fiction sont descriptives et non normatives : elles fournissent les outils qui permettent de penser l'immersion en tant qu'état mental induit par des amorces mimétiques, mais non ce qui, au sein de l'univers, détermine la réussite ou non de l'expérience.

Les exigences de cohérence ne sont pas stables historiquement. Les romans-feuilletons sont souvent tissés de contradictions : « la cohérence de l'œuvre est tout à fait secondaire et se dilue avec le succès qui conduit les auteurs à multiplier les rebondissements » (Lyon-Caen 1998 : 115). Ainsi, les aventures de Rocambole ne respectent guère le principe de cohérence. Le dénouement d'un roman peut fort bien être annulé au début du suivant : défiguré au vitriol à la fin des *Exploits de Rocambole*, le héros retrouve son visage dans *La Résurrection de Rocambole*, sans que soit fournie la moindre explication. De même, en bande dessinée, la notion d'univers ne se met en place qu'assez tardivement dans l'histoire du média. Ainsi, lorsque Don Rosa écrit *La Jeunesse de Picsou*, qui reprend l'ensemble des éléments biographiques de la vie de Picsou évoqués par Carl Barks, il instaure secondairement une cohérence initialement inexistante dans l'œuvre de ce dernier en résolvant ses contradictions²⁸⁸. Dennis O'Neil, éditeur chez DC Comics dans les années 1980, montre bien, dans un entretien qu'il a accordé à Roberta Pearson et à William Uricchio, que les producteurs et les récepteurs n'ont pas toujours accordé la même importance à la continuité dans les *comics* super-héroïques, ce qui s'explique selon lui par la structuration de communautés de fans plus exigeantes que le reste du public, par l'évolution des chaînes de distribution, et par l'ouverture de cases dédiées au courrier des lecteurs :

²⁸⁸ Voir chapitre 8, p. 463-483.

Roberta Pearson/William Uricchio : Avec un personnage qui existe depuis autant d'années que Batman et qui, comme vous dites, occupe une place prépondérante dans la psyché de la nation, comment contrôlez-vous la cohérence des personnages entre les différents titres ?

Dennis O'Neil : Eh bien, à l'époque, on ne la contrôlait pas. Le Batman de Julie Schwartz dans *Batman* et dans *Detective* et celui de Murray Boltinoff dans *Brave and Bold* se ressemblaient très peu à part le costume. Julie et Murray ne coordonnaient pas leur travail, ne faisaient pas semblant de le faire, ne voulaient pas le faire, et personne ne leur demandait de le faire. La continuité n'était pas importante à l'époque. Elle est devenue très importante de nos jours, ce qui est décidément un bienfait très relatif. [...] Je pense que c'est l'idée de Batman qui est importante, les racines folkloriques/mythologiques du personnage, plutôt que cette continuité ridicule qui est la marotte des esprits mesquins, comme le dit Emerson. Mais notre public exige de la continuité.

RP/WU : Pourquoi maintenant davantage qu'avant ?

DO : Je ne sais pas. Je pense que le public est peut-être plus structuré. La lecture des *comics*, ce n'est plus « c'est maintenant ou jamais ». Ils sont lus par moins de gens qu'ils ne l'étaient dans les années 1940, mais les fans actuels les lisent de façon beaucoup plus consciencieuse et leur accorde une extrême attention. De plus, grâce à la vente directe²⁸⁹, il est maintenant possible d'obtenir l'intégralité des numéros de toutes les publications. [...] Le courrier des lecteurs n'existait pas non plus à l'époque, de sorte qu'il n'y avait pas de tribune pour échanger des opinions, pas plus que les conventions et tous ces autres endroits où les fans peuvent se retrouver et comparer leurs observations²⁹⁰. (O'Neil in Pearson, Uricchio 1991 : 25*)

À partir du moment où tous les *comics* sont disponibles pour les lecteurs, leur connaissance des numéros précédents ne se résume plus à ce dont ils se souviennent, et les scénaristes ne peuvent plus compter sur les limites de leurs capacités mémorielles

²⁸⁹ La vente directe (« *direct market* ») a été instaurée par Phil Seuling, qui fonde en 1972 *Sea Gate Distributors*, le premier magasin spécialisé entièrement dédié aux *comics*, dont le marché était jusque-là l'apanage des distributeurs de journaux. Les anciens numéros sont ainsi devenus accessibles au même titre que les plus récents. Voir Scott McCloud (2002 [2000] : 70 sq.).

²⁹⁰ « *Roberta Pearson / William Uricchio: When you've got a character who has been around as many years as Batman and who, as you say, has a prominent place in the nation's psyche, how do you control character consistency across different titles?*

Dennis O'Neil: Well, back in the old days, we didn't. Julie Schwartz did a Batman in Batman and in Detective, and Murray Boltinoff did a Batman in the Brave and Bold, and apart from the costume, they bore very little resemblance to each other. Julie and Murray did not coordinate their efforts, did not pretend to, did not want to, were not asked to. Continuity was not important in those days. Now it has become very important, which is decidedly a mixed blessing. [...] I think it's the idea of Batman that's important, the folklore/mythological roots of the character rather than the foolish consistency which, Emerson said, is the hobgoblin of little minds. Nonetheless, continuity is something our audience demands.

RP/WU: Why more now than before?

DO: I don't know. I think maybe the audience is more cohesive. Comic books are not read on a hit-or-miss basis anymore. They are read by fewer people than they were in the 1940s but the current fans read a great deal more intently and with a great deal of care. Also, thanks to the direct market, it is now possible to get every issue of everything. [...] Also letter columns did not exist back then, so there was no arena to exchange opinions, nor were the conventions and all those other places where fans can go together and compare notes. »

pour construire, sans que le public s'en aperçoive, des intrigues contradictoires avec d'anciens épisodes.

La même évolution s'observe à la télévision. Selon Fiske et Hartley, les contradictions apparentes des programmes télévisés sont issues de la logique orale et visuelle du média, par opposition à la littérature :

Le mot écrit (et particulièrement le mot imprimé) fonctionne par la consistance et donc encourage la consistance, le développement narratif de la cause à l'effet, l'universalité et l'abstraction, la clarté et le monologisme. La télévision, à l'inverse, est éphémère, épisodique, spécifique, concrète et son mode est dramatique. Son sens se construit par le biais de contrastes et à travers la juxtaposition d'éléments apparemment contradictoires, et sa « logique » est orale et visuelle²⁹¹. (Fiske, Hartley 2004 [1978] : 16*)

Il serait donc aberrant selon eux de juger la télévision selon des critères logico-sémantiques puisque la consistance propositionnelle ne s'y applique pas : la logique orale « suggère que le sens télévisuel se construit à travers les dispositifs du langage parlé, mêlé d'images visuelles, plutôt qu'à travers les structures de la logique formelle. Cela signifie que des inconsistances ou des défaillances logiques apparentes ne sont pas nécessairement des insuffisances dans le discours télévisuel²⁹² » (Fiske, Hartley 2004 [1978] : 112*).

Leurs remarques doivent cependant être nuancées au regard, d'une part, des possibilités d'archivage, qui n'existaient pas à l'époque où ils écrivaient ces lignes, et d'autre part, des pratiques faniques. Les communautés de fans structurées et vigilantes cherchent souvent à justifier les éventuelles incohérences narratives d'une série en trouvant des explications plausibles : dans *Star Trek* (NBC 1966-1969), par exemple, les multiples changements d'apparence des Klingons sont essentiellement dus à des raisons budgétaires, mais les fans ont proposé diverses théories pour rendre plausible cette invraisemblance, prenant ainsi le relais de la production, considérée comme défaillante sur ce point. Saint-Gelais rappelle ainsi que la cohérence résulte en grande partie d'opérations interprétatives des récepteurs :

²⁹¹ « *The written word (and particularly the printed word) works through and so promotes consistency, narrative development from cause to effect, universality and abstraction, clarity, and a single tone of voice. Television, on the other hand, is ephemeral, episodic, specific, concrete and dramatic in mode. Its meanings are arrived at by contrasts and by the juxtaposition of seemingly contradictory signs and its 'logic' is oral and visual.* »

²⁹² « *it suggests that television's meanings are arrived at through the devices of spoken discourse fused with visual images, rather than through the structures of formal logic. This means that apparent inconsistencies or lapses in logic are not necessarily faults in television discourse.* »

Nul récit narratif ou audiovisuel qui soit intelligible sans un intense, mais généralement invisible, travail sémantique de la part de ses récepteurs, à qui il incombe fréquemment de suppléer les motivations ou les visées des paroles et des gestes ; de reconstruire, garder à l'esprit et mettre à contribution (pour de nouvelles inférences), la structure de relations entre personnages, et ainsi de suite. Cela vaut à plus forte raison pour les fictions sérielles, dont la continuité ne peut, du fait de la segmentation en épisodes, être rétablie – ou plutôt construite – que par diverses cimentations : reconstruction de chaînes causales ou de schémas narratifs de toutes sortes [...]. (Saint-Gelais 2011 : 425)

De même, Thon montre que les récepteurs cherchent par eux-mêmes l'explication des situations illogiques lorsque le récit la leur refuse :

Les récepteurs essaieront généralement d'épuiser toutes les explications alternatives possibles avant d'essayer d'imaginer une situation locale impossible et contradictoire, ou un monde narratif global impossible et contradictoire²⁹³. (Thon 2016 : 61*)

Lavocat rappelle que ce constat est appuyé par les résultats de recherches en psychologie cognitive et en neuroscience, qui « vont dans le sens d'un probable effort cognitif en vue de la résolution des paradoxes » (2016 : 417). Si aucune hypothèse satisfaisante n'est trouvée, le récepteur peut passer outre certaines incohérences locales. La source de ces « anomalies » provient des contraintes de production selon Walton :

Les anomalies consistent en des dissonances au sein des vérités fictionnelles dont chacune, considérée séparément, apparaît être générée d'une manière normale et ordinaire, en vertu de principes qui sont acceptables dans d'autres contextes. Des vérités fictionnelles innocentes deviennent des paradoxes inconfortables lorsqu'elles sont combinées. La source des dissonances vient souvent de différentes demandes faites à l'artiste ; les divers objectifs qu'il peut poursuivre et les contraintes sous lesquelles il travaille peuvent interférer les uns avec les autres²⁹⁴. (Walton 1990 : 179*)

Walton indique ensuite que les récepteurs préféreront appliquer un « principe de charité » face à ces anomalies (sous-entendu : vis-à-vis des producteurs ou des conventions propres à la représentation dans les différents médias) plutôt que de postuler l'écroulement du monde fictionnel :

²⁹³ « recipients will generally try to exhaust every possible alternative explanation before trying to imagine a logically impossible, contradictory local situation or a logically impossible, contradictory global storyworld. »

²⁹⁴ « The anomalies consist in dissonances among fictional truths each of which, considered separately, appears to be generated in a normal and ordinary manner, by virtue of principles that are in other contexts unobjectionable. Individually innocent fictional truths are uncomfortably paradoxical in combination. The source of the dissonances can often be seen to lie in different demands made on the artist; diverse objectives he may be pursuing and constraints he may be working under may interfere with one another. »

La production de vérités fictionnelles est parfois bloquée (lorsqu'elle n'est pas simplement atténuée) simplement, ou principalement, parce qu'elles posent problème – parce qu'elles rendraient le monde fictionnel inconfortablement paradoxal²⁹⁵. (Walton 1990 : 183)

Si le principe de charité est appliqué de manière volontaire face aux incohérences effectivement repérées par les récepteurs, d'autres peuvent passer inaperçues du fait des limites de leurs capacités mémorielles. Boillat montre à propos de *Lost* que la promesse d'une compréhension rétrospective est intenable après une telle prolifération d'épisodes et ajoute que :

dans un système où le succès s'instaure dans l'immédiateté de la diffusion cathodique, les auteurs de la série capitalisent sur les limites des capacités mémorielles du spectateur et canalisent habilement ses souvenirs par le biais de prologues qui, à l'entame de chaque épisode, font retour de manière sélective sur les événements précédents, privilégiant (ou au contraire écartant) certaines chaînes de causalité spécifiques. (Boillat 2014 : 175)

La fonction du « *Previously in* » serait donc peut-être autant de *faire oublier* que de *rappeler*... Avant même d'être un critère logico-sémantique, la cohérence est donc principalement un critère pragmatique, lié aux capacités mémorielles des auteurs – qui ne peuvent pas se souvenir de tout ce qu'ils ont établi précédemment lorsque le récit se déroule sur des centaines d'épisodes – comme des récepteurs : face à des mondes de plus en plus denses, « les lecteurs [...] font souvent ce qu'ils peuvent, en misant davantage sur l'intelligibilité locale que sur une hypothétique cohérence globale » (Saint-Gelais 2011 : 70). Mais le travail encyclopédique des fans, qui repèrent les moindres failles du récit, va à l'encontre de ce fonctionnement. Ryan signale ainsi que les « *plot holes* » (soit les « trous » dans la logique de l'intrigue) qui résultent de « contradictions involontaires » ou d'une « motivation insuffisamment justifiée » peuvent être abordés de différentes manières par les récepteurs : soit ils ne les remarquent pas, soit ils les excusent, soit ils les condamnent comme une défectuosité (2010b : 35).

La notion de « recouplement de versions » proposée par Caïra (2011 : 96) peut ici aider à préciser mes remarques antérieures : ce ne sont pas tant les exigences de cohérence qui sont variables que les exigences en matière de *densité* des recouplements de versions. Un univers incohérent d'un point de vue logico-sémantique ne l'est pas forcément d'un point de vue pragmatique. Tandis que les fans qui bâtissent des

²⁹⁵ « *The generation of fictional truths is sometimes blocked (if not merely deemphasized) just, or primarily, because they make trouble – because they would render the fictional world very uncomfortably paradoxical.* »

encyclopédies consacrées à un monde fictionnel cherchent à recouper toutes les versions dont ils peuvent disposer, pour les récepteurs moins investis, une version donnée n'a pas besoin d'être recoupée avec des versions précédentes, qui ont été oubliées. Caïra considère que la projection d'un monde fictionnel dépend de la mise en place d'un « espace de recouplement » par les producteurs :

Confondre versions et mondes fictionnels, considérer que toute œuvre crée un monde complet, c'est sous-estimer le travail nécessaire à la constitution d'un espace de recouplement dans les médias, des industries et des traditions expressives très disparates. (Caïra 2011 : 96)

L'exemple du rôle du *continuity editor*, chargé de veiller à la consistance du monde narratif, prouve ainsi que « toute version fictionnelle n'engendre pas *de facto* un monde » (Caïra 2011 : 97). Dans certains cas, le spectateur est encouragé par les créateurs à postuler un univers commun à différentes œuvres qui peuvent pourtant sembler narrativement indépendantes : ce procédé est utilisé notamment par Quentin Tarantino et Robert Rodriguez, qui encouragent une lecture sérielle de leurs films en mobilisant un réseau de références communes, que ce soient des objets (marques de cigarettes, sodas, burgers, etc.), ou des personnages (comme le shérif Earl MacGraw, qui apparaît dans *From Dusk till Dawn*²⁹⁶, *Kill Bill vol. 1*²⁹⁷, *Death Proof*²⁹⁸ ou encore *Planet Terror*²⁹⁹). Ici, la continuité n'est pas établie par le biais de l'intrigue (le rôle de McGraw est anecdotique à chacune de ses apparitions, il a une fonction référentielle davantage que narrative), mais par le biais d'une toile de fond tissée entre les différents films, qui dessine un paysage partagé (continuité mondaine plutôt que temporelle).

Cependant, la continuité n'est pas toujours établie sur décision des producteurs. Revenons sur l'exemple de la trilogie de Leone : la densité de recouplements est jugée *a posteriori* suffisante pour que l'unité du monde soit consensuelle, alors qu'elle est inacceptable à un niveau logico-sémantique, puisque de nombreuses propositions se contredisent entre les films. En d'autres termes, les films mettent en place des recouplements suffisamment puissants pour passer outre le contenu propositionnel du récit. Conformément aux hypothèses de Caïra (2011 : 36), qui attire l'attention sur le fait qu'une conception de la fiction fondée sur le langage et la logique court le risque de passer à côté de l'interrelation entre les différents canaux (image, son, par exemple), c'est

²⁹⁶ Tarantino 1996.

²⁹⁷ Tarantino 2003.

²⁹⁸ Tarantino 2007.

²⁹⁹ Rodriguez 2007.

la dimension *visuelle* qui l'emporte sur le contenu propositionnel : parce que le héros prend systématiquement les traits de Clint Eastwood dans les trois volets de la trilogie de l'Homme sans nom, il est plus séduisant pour les spectateurs de postuler la continuité entre les films plutôt que leur indépendance. Le fait que Lee Van Cleef incarne deux personnages différents, le Colonel Douglas Mortimer dans *Pour une poignée de dollars* (Leone 1964) et Sentenza dans *Le Bon, La Brute et le Truand* (Leone 1966) ne remet pas en cause cette interprétation, il assure au contraire un élément de récurrence supplémentaire. La continuité n'est alors ni narrative, ni logique : elle s'appuie sur l'identité des acteurs.

Saint-Gelais souligne que c'est le jeu d'oscillation (voire de combinaison) entre les perspectives interne et externe qui fonde l'expérience fictionnelle :

On s'égarerait, je crois, à mener le débat en termes de propriétés *intrinsèques* des entités fictives. Ce n'est pas en soi que celles-ci sont complètes ou incomplètes, mais à chaque fois en vertu d'une posture interprétative adoptée la lecture. Or la fiction a ceci de particulier qu'elle permet une oscillation, parfois chez le même lecteur, entre la perspective externe, qu'on pourrait aussi qualifier de *métafictionnelle* (considérer les entités fictives comme fictives, déterminées de part en part par le texte qui les instaure) et la perspective interne, encline à multiplier ce que j'appelle les « parafictionnalisations », c'est-à-dire les résultats que le lecteur établit, que ce soit sur le mode du constat ou sous celui de la supposition, *pour les verser au compte de l'histoire*. [...] [L]e phénomène de la fiction tient justement à cet écartèlement entre deux positions incompatibles – et pourtant combinées dans la pratique concrète de la lecture. (Saint-Gelais 2011 : 52-53)

Cette voie semble la plus à même de restituer la manière dont les récepteurs abordent les récits fictionnels, et plus particulièrement les récits sériels. Il apparaît nécessaire d'articuler les qualités pragmatiques et sémantiques des mondes narratifs et de combiner des approches internaliste et externaliste. On peut récapituler comme suit les principales différences entre le monde narratif tel que je l'ai défendu et la *fabula* telle que la concevaient les narratologues structuralistes :

- le monde narratif possède une dimension spatiale en plus de la dimension temporelle, ce qui signifie qu'il ne repose pas seulement sur la dynamique de l'intrigue ;
- sa consistance ontologique ne dépend pas des seules données narratives, mais également des actes imaginatifs des récepteurs ;

- il n'est donc pas « objectivable », ce qui ne signifie pas pour autant qu'il soit purement subjectif : il se construit dans une intersubjectivité favorisée par son insertion dans l'espace médiatique et social ;
- enfin, il n'est pas fixe, mais instable et émergent.

Une telle conception du monde narratif permet de restituer l'expérience des récits sériels, dans le sens où elle peut intégrer les multiples éléments contextuels dont se nourrissent les publics lorsqu'ils sont confrontés à de tels objets. Comme on le verra concrètement dans les exemples traités dans les chapitres de la seconde partie, seul un usage souple de la métaphore est en mesure de détailler les allées et venues mentales des récepteurs entre le monde de la fiction et le monde réel, qui ne sont finalement un « écartèlement » que dans le regard du chercheur qui cherche à les théoriser.

CONCLUSION DE PARTIE

Les récits sériels, quels que soient les médias dans lesquels ils s'incarnent, mettent en jeu un mode de communication fondé sur la discontinuité, impliquant des formes d'expérience spécifique. J'ai tenté de montrer qu'une perspective intégrative, qui articule les théories du récit et de la fiction aux approches sociologiques de la culture et des médias, pourrait permettre d'envisager ce type d'expérience en prenant en compte son contexte de production et de réception, et en ménageant une place à des usages différenciés et à la polychronie du temps de réception. Les exemples sur lesquels je m'appuierai dans les chapitres suivants seront constitués de fictions apparemment fortement immersives, mais en dépit de cela, il faudra garder à l'esprit que l'immersion des récepteurs n'est ni acquise ni continue. De surcroît, l'engagement des publics les plus investis – fans et rôdeurs notamment – ne se limite pas à l'actualisation des épisodes, ce qui appelle une conception souple de l'immersion et du monde narratif fictionnel. Une telle conception répond partiellement à l'objection de Caïra, pour lequel l'immersion constitue plutôt une exception qu'une règle de l'expérience fictionnelle, ou plus exactement un idéal visé mais rarement atteint :

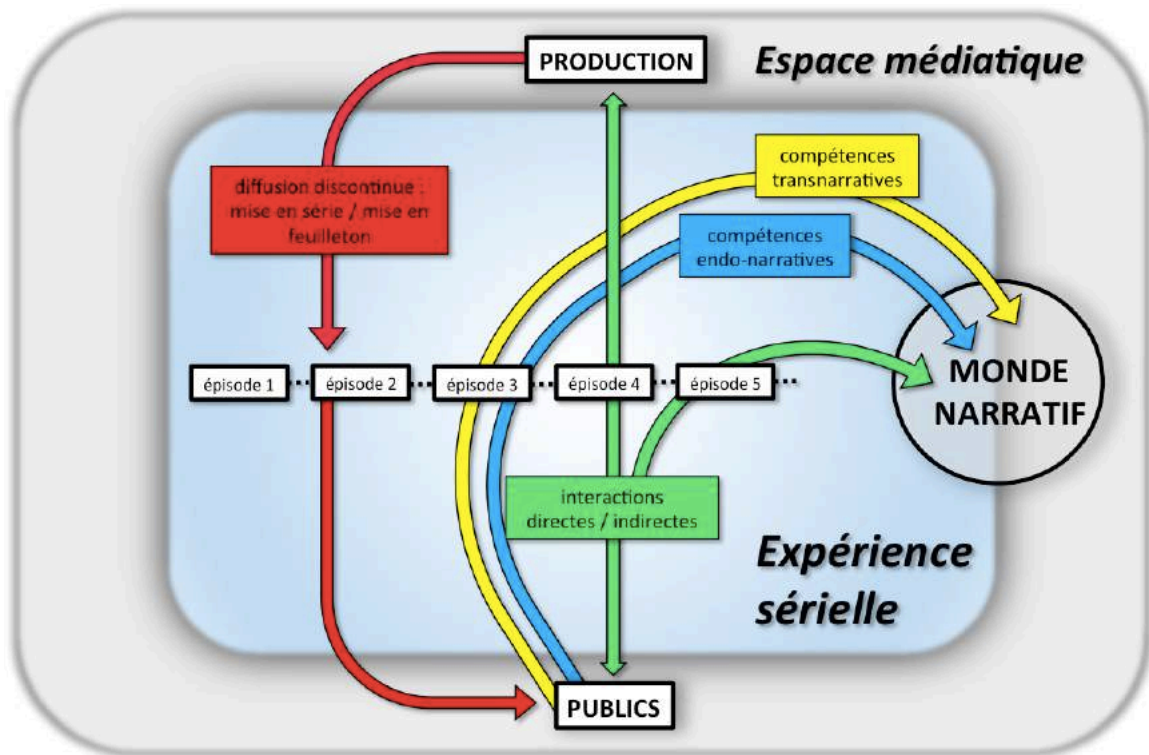
parler d'« immersion » suppose de décrire l'engagement fictionnel à partir d'une de ses formes limites. [...] Si l'état d'immersion était la règle et non l'exception, nous n'éprouverions probablement pas tant de difficulté à décrire les modalités de notre engagement dans la fiction. C'est précisément le fait que nous nous engageons fréquemment dans des expériences *très faiblement immersives*, voire *contre-immersives* de la fiction qui fait problème. (Caïra 2011 : 223)

Si on veut bien admettre qu'une posture d'immersion implique généralement un investissement aussi bien au niveau du contenu (l'histoire racontée) qu'au niveau de l'expression (comment elle est racontée) – ce que met bien en valeur la poétique de la tension narrative que propose Baroni –, l'immersion apparaît davantage comme un effet produit fréquemment par les récits de fiction – ce qui ne revient pas à prétendre qu'elle

s'applique à l'ensemble des pratiques fictionnelles ou que tous les récits soient forcément vécus par tous les récepteurs sur le mode de l'expérience immersive.

Il ne s'agit pas pour autant d'un effacement des critères permettant de distinguer la fiction du réel : la « compétence fictionnelle³⁰⁰ », largement partagée, permet aux usagers de traiter les récits de fictions différemment des récits documentaires, et donc de jouer avec ces frontières sans pour autant les remettre fondamentalement en question (Lavocat 2016), comme je le montrerai dans la suite de ce travail. Je poserai l'hypothèse que le monde narratif est perçu par les récepteurs des récits sériels à la fois comme un monde parallèle doté d'une autonomie et comme un artefact dont l'évolution est tributaire de facteurs externes au récit lui-même. Ces aspects ont été étudiés par les chercheurs qui insistent sur l'importance du contexte dans le processus de compréhension narrative, rompant ainsi avec l'immanence des méthodologies structurales, qui considéraient la séquence comme une propriété textuelle. Mais une donnée supplémentaire fondamentale, liée à la diffusion discontinue et à l'insertion dans l'espace médiatique, intervient dans le cas des récits sériels : l'accentuation des interactions (directes ou indirectes) au sein des communautés interprétatives et entre ces communautés et le pôle de la production. Le récit sériel apparaît dès lors comme un lieu d'échange, solidaire dans sa production comme dans sa réception, de la sociabilité qu'il suppose et de son insertion dans le temps réel. Cet aspect joue en effet un rôle, non seulement dans l'interprétation mais aussi dans la production des récits sériels, qui prend en compte les réactions des interprètes en cours de diffusion. Le schéma suivant propose une synthèse des multiples flux qui entrent en jeu dans l'expérience sérielle :

³⁰⁰ La compétence fictionnelle repose selon Schaeffer (1999) sur la maîtrise et la combinaison de l'immersion, de la feintise ludique partagée et de la modélisation analogique.



Les flèches rouges représentent le processus de distribution et d'actualisation des récits sériels. Les flèches jaune et bleu indiquent les différentes compétences mobilisées par les récepteurs pour comprendre et interpréter les récits. Enfin, les flèches vertes montrent le rôle des échanges à propos du récit, qui débouchent un enrichissement de la réception. Ces différents éléments aboutissent à la projection d'un monde narratif de plus en plus dense, qui se nourrit également des expériences sociales et biographiques des individus qui composent le public (le monde narratif n'est donc pas entièrement déterminé par le dispositif d'ensemble, représenté par la boîte bleue). L'expérience du récit sériel ne se réduit donc pas à l'interprétation des propositions narratives « saillantes », comprises dans les différents segments qui constituent l'artefact narratif proprement dit : elle inclut aussi un socle de compétences partagées qui autorise le processus de communication, ainsi que les échanges directs ou indirects entre producteurs et récepteurs, ou au sein de la communauté interprétative, qui peuvent enrichir la réception voire influencer la progression de l'intrigue. Les récepteurs peuvent ainsi mobiliser des indices variés dans la projection d'un monde narratif sériel.

Dans les chapitres qui constitueront la seconde partie de cette étude, je m'appuierai sur cette conception de l'expérience sérielle de manière à adopter une méthodologie permettant d'interpréter, sans en réduire la complexité, une série de phénomènes qui me

semblent emblématiques de cette forme de narrativité émergente. Mon étude reposera sur l'analyse d'exemples appartenant à différents médias et sur celle des traces laissées par leur réception, ce qui me permettra notamment d'éclairer le rôle des seuils, le phénomène du *cliffhanger*, le lien des récits à la temporalité médiatique ou encore la relation des récepteurs aux personnages sériels, et de m'intéresser pour terminer aux stratégies d'unification des récits et au rôle du dénouement.

PARTIE 2. ANALYSES EMPIRIQUES

CHAPITRE 4. SEUILS ET GÉNÉRICITÉS DES RÉCITS SÉRIELS

Messac remarque que le principe initial du roman-feuilleton est de « décider le lecteur à payer avant de commencer » (2011 [1929] : 331) et il relève les différents éléments mis à contribution pour attirer le public : le nom de l'auteur, le titre, qui correspondent à ce que Genette (1987) désignait comme le paratexte auctorial. Pour Genette, le paratexte est le lieu d'une « transaction » qui guide l'interprétation vers un sens privilégié :

cette frange, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente — plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. (Genette 1987 : 8)

Mais dans la perspective de Genette, le paratexte reste lié à l'intentionnalité auctoriale – il « a pour principal enjeu d'assurer au texte un sort conforme au dessein de l'auteur » (1987 : 374) –, tandis que dans le contexte de la culture médiatique, il ne s'agit pas seulement d'orienter l'interprétation, mais en amont, d'orienter le *choix* du récit : sa fonction est avant tout publicitaire. Chez Genette déjà, le paratexte, dans la mesure où il rend visible les médiatisations, le rôle de l'éditeur, les rouages commerciaux, bref, le fonctionnement ouvertement hétéronome de l'œuvre, induit un fléchissement du paradigme structuraliste, comme le remarque Andrea Del Lungo :

La lecture s'infléchit donc du côté de la sociologie de la littérature, pour nous montrer, au fond, que cette communication entre auteur et lecteur est constamment médiatisée par les supports (le livre même, d'abord), par des stratégies d'ordre éditorial, commercial ou publicitaire, ou par la présence inéluctable d'un tiers (ce *terzo incomodo* qu'est l'éditeur) ; ce qui complique l'idée de responsabilité auctoriale qui définit le paratexte même... (Del Lungo 2009 : 101-102)

Cet aspect est encore plus frappant dans le cas des récits sériels, dans lesquels le paratexte ne peut être limité au discours de l'auteur. Le but n'est pas tant que le texte soit « bien » lu, mais tout simplement qu'il soit lu plutôt qu'un texte concurrent. Le paratexte enclenche ce que Jonathan Gray appelle une « consommation spéculative³⁰¹ » (2010 : 24*). À ce stade, le lecteur, le spectateur ou l'auditeur n'est encore qu'un consommateur invité, à travers diverses opérations de promotion, à anticiper le plaisir que procurera le récit, qui ne cache pas sa dimension commerciale et son caractère « racoleur ». L'invitation à l'immersion dans le monde narratif se traduit alors par des formes particulières de paratexte, dont la fonction est de susciter et de justifier le désir de consommation. Les contours d'une culture médiatique partagée se dessinent en grande partie à travers ce type de supports. En effet, la connaissance des récits que nous excluons de notre sélection – soit la plupart d'entre eux – se résume au paratexte qui nous en donne un aperçu :

De plus, justement parce que les paratextes nous aident à décider quels textes consommer, notre connaissance de beaucoup de textes se limite au niveau paratextuel. Nous consommons tous beaucoup plus de paratextes que de films ou de programmes. Quand nous nous lançons dans le film ou dans le programme, ces paratextes nous aident à cadrer notre consommation ; mais quand ce n'est pas le cas, il ne demeure que le paratexte³⁰². (Gray 2010 : 26*)

Pour Letourneux, la lecture sérielle n'implique pas seulement le paratexte, mais l'ensemble des phénomènes transtextuels, et notamment l'architextualité. L'appartenance d'un récit à une collection le rattache « à un ensemble architextuel déterminé, aux contours définis par les publications antérieures » (2017 : 40). Ce surinvestissement de la genericité s'affiche plus particulièrement dans les « seuils » du récit. Ces seuils déterminent ce que Goffman nomme l'« ancrage » de l'activité (1991 [1974] : 246) en dessinant ses délimitations temporelles :

Une activité cadrée d'une certaine façon – et tout spécialement une activité organisée collectivement – est généralement séparée du flux des événements par des *parenthèses* ou marqueurs conventionnels. Ces parenthèses conventionnelles délimitent l'activité dans le temps en lui donnant un avant et un après. [...] [C]es marqueurs ne font pas vraiment partie de intégrante du contenu de l'activité et n'appartiennent pas non plus au monde extérieur : ils sont à la fois dedans et dehors [...]. (Goffman 1991 [1974] : 246)

³⁰¹ « *speculative consumption* »

³⁰² « *Moreover, precisely because paratextes help us decide which texts to consume, we often know many texts only at the paratextual level. Everyone consumes many more paratexts than films or programs. When we move onward to the film or program, those paratexts help frame our consumption ; but when we do not move onward, all we are left with is the paratext.* »

Ces parenthèses sont généralement « explicites dans les modalisations » (1991 [1974] : 248). Ainsi, les « marques » (Soulez 2011 : §27) qui accompagnent le récit (titres, collections, noms d'auteurs, chaînes télévisées, acteurs, etc.) peuvent donner des indications génériques, tout en générant d'autres formes d'attente. Soulez indique que la « lecture sérielle » ne se réduit pas à l'actualisation du récit, mais se nourrit également de divers indicateurs extra-narratifs :

Le recours à des genres identifiés (western, polar...) ainsi qu'à des signatures ou à des comédiens connus, etc. permet une sérialisation de la culture qui s'offre aux lecteurs et leur permet de construire des repères pour situer les objets. Standards (genres, styles filmiques, professionnels dédiés à une convention particulière...) et marques (noms et signatures multiples, de l'écrivain au studio en passant par la star...) délimitent en particulier le champ culturel pour un public alphabétisé et consommateur d'une culture médiatique qui, comme on le sait bien aujourd'hui, se met progressivement en place, pour l'essentiel, à partir de la fin du XIX^e siècle. On pourrait dire que, dans ce nouveau contexte, qu'on pourrait qualifier de « médiaculturel » [...], *tout paramètre identifiable est susceptible d'une lecture sérielle*. (Soulez 2011 : §27)

La genericité des récits sériels s'inscrit donc à un double niveau : au niveau médiatique des contraintes de production (contraintes économiques, affordance du média, contraintes de diffusion), et au niveau narratif de la mise en place de cadrages qui modèlent la réception.

On peut toutefois émettre une réserve sur l'usage systématique de la terminologie genettienne. L'application de la notion de « paratexte » (et de ses sous-catégories comme le péri-texte et l'épi-texte) à l'ensemble des récits, ainsi que le fait Gray par exemple, dérive d'un certain textocentrisme. Or ce « paratexte » peut prendre des formes non discursives, y compris lorsqu'il accompagne un récit littéraire (affiches et autres images par exemple). Les chercheurs sont évidemment conscients de ce biais : Letourneau distingue dans son essai « le texte, au sens littéraire, et le “texte” comme résultat d'un acte de communication formalisé quel que soient le médium et le mode d'expression (film, bande dessinée etc.) » (2017 : 35, n. 1). Mais selon Caïra, le choix conventionnel du mot « texte » par les narratologues ou les chercheurs en études médiatiques pour désigner n'importe quel système sémiotique charrie avec lui toute une série de préjugés exportés de la littérature, en particulier la nature principalement linguistique du message, au détriment des autres canaux de signification (2011 : 34-35). Esquenazi propose une terminologie inspirée de Goffman (1991 [1974]) qui semble plus adaptée à une approche transmédiatique : selon lui, l'activité des publics se situe au sein d'un « cadre

d'interprétation » qui se construit dans la rencontre de deux contextes, le « contexte de présentation », c'est-à-dire les critiques, les annonces publicitaires et autres « médiatisations diverses » (2009 : §9), et le « contexte de réception », c'est-à-dire la présentation de soi adoptée par les membres d'un public au moment où il reçoivent le récit (2009 : §10)³⁰³. La notion de « contexte de présentation » est ainsi plus à même de rendre compte de la diversité médiatique que celle d'épitéxte, qui se limite au domaine éditorial. Je n'utiliserai donc les termes de Genette que pour désigner des phénomènes linguistiques.

Je m'intéresserai dans ce chapitre aux différentes stratégies publicitaires des récits sériels, au sens classique du terme (annonces, campagnes de publicité), mais également à d'autres éléments qui peuvent avoir la même fonction, sans pour autant être labellisés comme tels (stratégies éditoriales, stratégies narratives). Plusieurs fonctions des « seuils » des récits sériels retiendront mon attention :

- la définition, plus ou moins explicite, d'un public « cible » (qui ne correspond pas toujours aux publics effectifs)³⁰⁴ ;
- la définition d'une inscription générique, qui assure aux récepteurs le renouvellement d'un plaisir qu'ils ont déjà pris à la réception d'œuvres précédentes ;
- la dimension intrigante, dont l'enjeu, complémentaire de l'inscription générique, est de distinguer le récit de la concurrence.

Je conçois ici les « seuils » dans un sens élargi par rapport à Genette : la mise en place d'une relation contractuelle avec les récepteurs et les techniques de « harponnage », pour reprendre une métaphore figée de l'anglais (*to hook*) ne se limitent pas à l'appareil englobant le récit, mais incluent également leurs *incipits*, la limite entre les deux étant parfois difficile à établir de façon ferme : c'est à ces différents lieux que se joue la transition entre une sérialité externe, liée à l'architexte, et une sérialité interne, ou diégétique. Ainsi, dans *Les Mystères de Paris*, qui bénéficient d'un contexte de présentation bien moindre que celui des romans-feuilletons du siècle suivant, des magazines de bandes dessinées ou des séries télévisées, c'est principalement le feuilleton initial qui assure la fonction publicitaire : il comprend un discours de justification en

³⁰³ Il adopte dans cet article une terminologie distincte de celle que j'ai évoquée dans le chapitre 2 (Esquenazi 2002b). Voir p. 124-125.

³⁰⁴ Sur la projection d'une image de public par les producteurs, voir chapitre 2, p. 117-123.

même temps qu'il pose les premiers éléments diégétiques. Avant d'étudier plus précisément quelques exemples, je m'attarderai sur la manière dont se construit la généricité des récits sériels en régime médiatique.

I — MISE EN PLACE D'UN CADRE D'INTERPRÉTATION : GÉNÉRICITÉS, EFFETS DE SÉRIALISATION PRÉNARRATIVE ET ORIENTATION DU CHOIX DES RÉCEPTEURS

Lors du lancement des récits sériels, ce sont plus particulièrement les compétences transnarratives des récepteurs qui sont mobilisées. La promotion d'un récit sériel, qu'elle se résume à un simple dispositif paratextuel ou qu'elle consiste en une lourde campagne *marketing*, définit un premier cadre d'interprétation, plus ou moins consensuel et provisoire, en indiquant sa situation générique. À la suite de Jean-Paul Bronckart, qui considérait les genres comme des « *formes communicatives* historiquement construites par diverses formations sociales » (Bronckart 1996 : 56), les études consacrées à la « généricité », définie par Ute Heidmann et Jean-Michel Adam comme « la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes » (2004 : 62), envisagent désormais les genres comme des processus pragmatiques en les situant au niveau des interactions sociales. L'objet n'est plus la relation d'appartenance d'un texte avec une catégorie générique singulière, mais une « dynamique socio-discursive » (Adam, Heidmann 2007 : 25). Baroni et Macé (2007) proposent de déplacer la question de la *définition* posée par Schaeffer (1989) à la question de la *fonction* : la question n'est plus « qu'est-ce qu'un genre ? » mais « à quoi servent les genres ? ». Genette soulignait déjà que « la perception générique [...] oriente et détermine dans une large mesure l'« horizon d'attente » de l'œuvre, et donc la réception de l'œuvre » (1982 : 74). Il s'agit donc de « décentre[r] l'attention du théoricien de l'objet-texte vers ses contextes de production, de circulation et de réception » (Baroni, Macé 2007 : 8) et de centrer l'analyse sur le rôle de la généricité dans le cadre de l'acte de lecture :

la généricité définit davantage une médiation, un « lire comme » que l'identité d'un texte. Dans une perspective communicationnelle, l'horizon générique est devenu aussi essentiel que la « compétence linguistique », on le conçoit désormais comme cet horizon partagé entre auteur et lecteur à partir duquel une compréhension herméneutique est envisageable. Le sens du genre est devenu pragmatique : le genre *est* dès lors qu'il sert à quelque chose, pour quelqu'un, et ce « lire comme » est également un « lire pour ». (Baroni, Macé 2007 : 9)

La compétence générique fonde « la capacité de suivre une histoire à travers un *pacte de lecture* plus ou moins explicite fixant les horizons d'attente du lecteur » (Baroni 2003 : §13-14), mais elle sert également à situer un récit donné avant l'actualisation. Le récepteur, qui n'est alors qu'un récepteur *éventuel*, choisit ou non d'acquérir l'œuvre puis de s'y plonger en fonction de ses préférences. Dans la culture médiatique, l'inscription générique des récits sériels est déterminée par les goûts supposés du public, ou plus exactement *des* publics cibles, ainsi que par des contraintes de production. La culture médiatique opère donc un glissement par rapport aux conceptions génériques préexistantes, puisque l'évolution des genres est indexée à leur valeur commerciale, comme le rappelle Bleton :

À partir du roman-feuilleton, variante d'un genre déjà lui-même assez flexible, le roman, la prescription générique change de nature, n'émane plus de quelque inquestionnable autorité (celle des Anciens, par exemple, ou de l'Académie, ou de la cour, ou de quelque autre arbitre de la distinction) ; elle vient maintenant d'une tout autre source, la sanction économique, l'efficacité commerciale de l'invention romanesque, immédiatement mesurable au nombre de copies vendues. [...] [D]ans l'économie médiatique, plus immédiatement réactive, l'œuvre codante c'est ce qui est en train de marcher chez le concurrent. (Bleton 2015 : §6)

De même, André Gardies indique que le genre au cinéma a « probablement plus de nécessité économique qu'esthétique » (1999 : 27), et les hybridations génériques ont pour fonction de capter l'intérêt de plusieurs types de publics selon Raphaëlle Moine :

Les genres s'hybrident et se mélangent. C'est même la clef du processus de genrification, processus invisible pour ses contemporains, qui explique la création de nouveaux cycles, se stabilisant éventuellement en nouveaux genres. Le mélange des genres est une constante cinématographique, qui permet de fédérer des publics différents [...]. (Moine 2002 : 172)

Letourneux a montré la fonction informative fondamentale que revêt la stéréotypie dans la littérature, dès la présentation du récit :

dans le cas des logiques sérielles, ces stéréotypes fonctionnent comme des signes, souvent repérables dès les premières lignes, et même, généralement, avant même que le livre soit ouvert, à travers tout un ensemble d'informations péritextuelles (titres, illustration, couverture, prière d'insérer) qui exhibent ce tissu inter- et architextuel pour lui donner sa pleine efficacité, jusqu'à déterminer largement le pacte de lecture. Ce n'est donc pas n'importe quel processus de transfictionnalité qui est proposé dans le cas des mécanismes de lecture sérielle, mais une transfictionnalité qui devient centrale pour la réception du texte, qui entre en jeu dans le processus de création, et dont les principes doivent se manifester dans le texte et/ou le péritexte. (Letourneux 2017 : 40)

Cette mise en relation des textes les uns avec les autres est permise selon lui par « la présence de deux codes différents (verbal et iconique) dans la plupart des productions sérielles (et ce dès le XIX^e siècle) [qui] entraîne immédiatement un glissement du texte vers l'architexte » (Letourneux 2017 : 46). Ainsi, la présence d'images, qu'il s'agisse d'affiches, de couvertures ou d'illustrations, doit inciter à ne pas réduire l'interprétation des récits romanesques au seul code linguistique. Le premier contact du public avec un récit sériel se situe donc, en amont de l'actualisation, à un niveau transnarratif : l'effet de série n'est pas encore interne à l'histoire racontée, il ne s'agit pas à cette étape d'inciter les récepteurs à mettre des segments narratifs d'un même récit en lien les uns avec les autres, mais de situer un récit à venir par rapport à ceux qui l'ont précédé.

Le titre fait évidemment partie du dispositif qui vise à attirer le public dès le premier roman-feuilleton : « Le titre a une grande importance : c'est quelquefois sur le seul vu de ce titre que l'abonné se décide à renouveler » (Messac 2013 [1929] : 332). Le rôle du titre peut être de circonscrire le groupe auquel se destine le récit : Thiesse rappelle que le lexique de l'amour renvoie ainsi à un public cible féminin (2000 [1984] : 136), ou encore de capitaliser sur le succès d'une œuvre précédente. Ainsi, on assiste par exemple à la déclinaison de « Mystères » suite au succès du roman de Sue, parmi lesquels *Les Mystères de Londres* de Paul Féval (1843-1844), *Les Mystères de Rouen* d'Octave Féral (1845), etc. sans compter les multiples avatars internationaux. La mise en place par les éditeurs de *collections*, à partir du début du XX^e siècle, ajoute un échelon supplémentaire dans l'orientation du choix des lectures :

Tandis que le lecteur tissait auparavant des liens intertextuels et architextuels à partir du titre qui lui permettaient d'identifier la nature du texte qu'il avait entre les mains, il est désormais invité à choisir *d'abord* un genre de lecture, affiché par la collection, et *ensuite* à sélectionner, au sein de ce genre, une œuvre. (Letourneux 2017 : 183)

Soulez distinguer entre une lecture sérielle *interne*, dans laquelle le récepteur reconstitue la cohérence narrative des épisodes les uns par rapport aux autres, et une lecture sérielle *externe* :

On peut trouver, en précisant davantage cette lecture sérielle explicite, deux grandes formes de lecture explicite : la *collection* et la *série-matrice*. [...] [L]a matrice engage une sérialité *interne* qui donne sens à la répétition d'un épisode à l'autre et au projet spécifique de la série elle-même ; par opposition, la collection, elle, réunit explicitement des objets *donnés comme différents* autour d'un point commun, mais qui ne détermine pas la matrice sérielle : la sérialité est donc *externe*, comme dans la collection des *Hitchcock présente*, qui sert à réunir autour d'un présentateur-réalisateur

différents films qui appartiennent au même genre horrifique. C'est une proposition qui engage une lecture sérielle en soulignant certains aspects répétés et en accentuant les attentes qui lui sont associées. Cette logique est parfois *réversible* et de nombreux objets sont susceptibles d'une double lecture, soulignant comment, en dernière instance, c'est bien la culture des spectateurs qui détermine la lecture sérielle. (Soulez 2011 : §30)

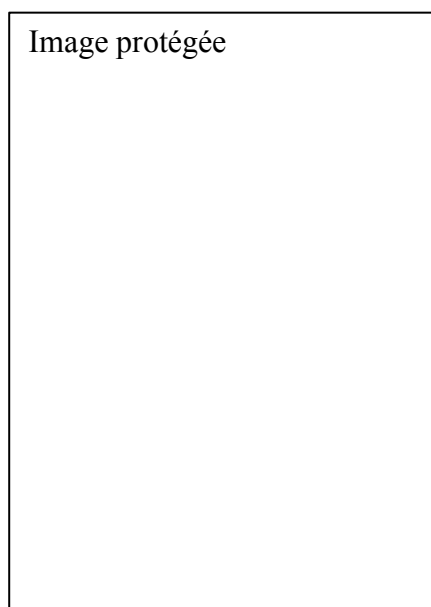
À propos du roman sentimental, Besson note la prédominance du modèle de la collection, qui « vient redoubler la garantie d'un plaisir identique » (2004 : 35). Les éditions Harlequin multiplient ainsi les collections qui signalent au public visé un sous-genre plus spécifique, ou même les meilleures ventes : « Les Historiques » pour les romans qui se déroulent dans le passé, « Blanche », consacrée au monde médical, « Teenager », destinée aux adolescentes, « Spicy » pour les romans érotiques, ou encore « Best-Sellers ». La collection reste très présente dans le modèle de la bande dessinée. Les éditions Soleil classent leurs productions par genres (« Fantastique », « Aventure », « Humour »...), de même que les éditions Delcourt (« Conquistador », « Erotix », « Humour de rire »...) ³⁰⁵.

Le nom de l'auteur, lorsqu'il est connu, est souvent mis en avant dans les journaux dès le premier roman-feuilleton, ce qui crée également un effet de série. C'est aussi le cas d'Agatha Christie, de Tom Clancy et de Stephen King, dont les noms fonctionnent de manière similaire à la déclinaison de collections. Dans d'autres médias, on peut évoquer le scénariste des *comics* Marvel Stan Lee, ou encore, dans le cadre des séries télévisées, des noms de *showrunners* comme Josh Whedon, Shonda Rhymes, Vince Gilligan, qui ont une valeur publicitaire et fonctionnent comme des marqueurs sériels. Dans les médias visuels, les acteurs sont également mis en avant, qu'il s'agisse évidemment des acteurs connus pour les séries télévisées ou des « vedettes » de la chanson ou du cinéma posant dans les romans-photos, qui connaissent leur âge d'or dans les années 1960 ³⁰⁶. Pour n'en citer qu'un exemple, *Nous Deux* publie à partir du 8 mai 1964 une version fictionnalisée de la vie de Hallyday intitulée *La belle aventure de Johnny*. La couverture utilise la

³⁰⁵ Le circuit indépendant n'abandonne pas les collections, mais les intitulés sont plus érudits, voire cryptiques. Ainsi les collections de l'Association désignent avant tout le format de l'ouvrage : « 48CC » (format album), « Ciboulette » (format roman graphique, 16,5 x 24,5 cm, nombre de pages variable), « Éprouvette » (ouvrages théoriques), « Éperluette » (qui se rapproche du format de l'album classique (22 x 29 cm ou 22 x 26 cm), « Côtelette » (format « livre »), « Mimolette » (format *comics*, autour de 32 pages)... Elles renvoient à l'histoire de la bande dessinée, tout en assumant la création de nouveaux formats. La politique expérimentale de la maison d'édition ainsi que sa destination à un public « exigeant » apparaît ici clairement.

³⁰⁶ Jean-François Sirenelli rappelle que *Nous-Deux* est le périodique les plus vendu en France à partir du début des années 1950 jusqu'au début des années 1960 (2007 [2003]).

popularité de l'« idole des jeunes », qui semble exhorter directement son public à acheter le magazine à travers une accroche accompagnée de sa signature : « Lisez mon super roman-photo ». L'accroche publicitaire est alors incluse sur la couverture du magazine lui-même, rendant le contexte de présentation indissociable de l'appareil paratextuel.



Nous Deux, n°882, 8 mai 1964

Selon Esquenazi, « dans le cas des séries [télévisées], comme dans celui de toute une production culturelle industrielle, le contexte de présentation est très fragile ou même manque complètement » (2009 : §13). La situation a fortement évolué depuis la date – pourtant relativement récente – à laquelle il a écrit ces lignes : les campagnes de promotion des séries télévisées envahissent désormais très largement l'espace public. On peut émettre l'hypothèse que la part du contexte de présentation est proportionnelle à l'offre sérielle. Dans les conditions actuelles d'une offre pléthorique de séries télévisées, qui tendent en outre à s'émanciper du cadre télévisuel conventionnel, les spectateurs se trouvent face à un choix immense³⁰⁷ et la production multiplie les stratégies de distinction avant même le début de la diffusion. La saturation du marché redouble ainsi la nécessité de « créer l'événement » par tous les moyens. Cette situation est comparable à celle du roman-feuilleton au début du xx^e siècle, lorsque près de trois Français sur quatre lisent régulièrement le journal (Lenoble 2011 : §4). Thiesse signale que, pendant la Belle Époque, « la situation n'est plus celle des temps historiques du *Juif errant* ou des

³⁰⁷ C'est ce dont témoignent les phrases d'ouverture des vidéos « Têtes de séries » sur le site de *Télérama* : « Trop de séries télé ? Pas assez de temps pour les regarder ? Têtes de séries vous aide à trier. » URL : <https://www.telerama.fr/tag/tetes-de-series>

Mystères de Paris, quand le roman-feuilleton, rubrique nouvelle, permettait de décupler les ventes, le point de départ étant, il faut le rappeler, très bas » (2000 [1984] : 95). De même, à l'heure de la V&D, les diffuseurs ne peuvent plus compter sur la seule présence du public devant l'écran pour attirer et maintenir l'audience.

Ces éléments externes, qui incitent à mettre le récit à venir en relation avec d'autres récits qui l'ont précédé, produisent donc ce qu'on pourrait appeler des effets de sérialisation prénarrative (au sens où leur identification précède l'actualisation du récit) qui préparent et favorisent l'immersion dans le monde narratif. Les compétences endo- et transnarratives des récepteurs sont ainsi mobilisées avant même la diffusion des livraisons et donc avant l'actualisation des segments narratifs. On peut considérer en revanche que les annonces, bandes-annonces, résumés, *teasers* ou *trailers* des récits sériels, même s'ils sont destinés à être lus ou vus avant le début du récit, sont déjà narratifs et participent de la mise en intrigue. Très souvent, la promesse explicite de la tension narrative est utilisée afin d'appâter le public, comme le souligne Baroni :

comme on ne peut faire l'expérience de la tension narrative que dans la mesure où le produit (littéraire ou cinématographique) a déjà été acheté, elle constitue surtout un « argument de vente » par le biais d'un discours publicitaire externe (par exemple les « *teaser* » au cinéma, qui exposent les termes de la tension du film ou qui sont eux-mêmes énigmatiques). (Baroni 2004 : §6)

Mais ces seuls éléments ne suffisent pas toujours à établir le cadre d'interprétation : le « contexte de réception » (Esquenazi 2009 : §10) permet de compléter les éventuelles lacunes du contexte de présentation. L'interprétation, resituée dans son contexte médiaculturel, est ainsi conçue comme une renégociation permanente :

Le contexte de présentation renseigne sur l'objet. Même dans le cas où il se réduit à une origine générique (« film policier américain », « groupe rock français »), il engage des références, un paysage culturel qui permettent aux membres des publics de s'orienter. L'absence de telles références publiques oblige ceux-ci à préciser eux-mêmes la nature de l'objet, son genre, éventuellement ses origines. Parfois, les propres connaissances des interprètes y suffisent ; parfois, c'est la discussion avec les autres membres du contexte de réception qui y supplée. Dans tous les cas, la labilité ou même la précarité de l'objet sériel incitent les membres de la communauté de réception à redéfinir sans cesse leur objet sériel préféré. (Esquenazi 2009 : §14)

En ce qui concerne l'*incipit* du récit sériel, il s'avère évidemment crucial, et cela dès les premiers romans-feuilletons. Le temps est une donnée précieuse en régime médiatique, il s'agit de rentabiliser immédiatement les récits publiés. Alfred Nettement

note ainsi dès 1845 que les feuilletonistes font tout pour solliciter les affects du public dès les premières pages :

Pour donner un journal à 40 ou 48 francs, il fallait donc avoir beaucoup d'annonces ; pour avoir beaucoup d'annonces, il fallait avoir beaucoup d'abonnés ; pour avoir beaucoup d'abonnés, il fallait trouver une amorce qui s'adressât à toutes les opinions à la fois, et qui substituât un intérêt de curiosité générale à l'intérêt politique qui groupait naguère ceux qui adhéraient au symbole d'un journal autour de leur drapeau. (Nettement 1845 : 2-3)

Cette remarque est liée au système de l'abonnement : dans les années 1840, il n'est pas possible d'acheter le journal au numéro. Lorsqu'il est abonné, le lecteur s'est déjà engagé pour l'année, son intérêt continu pour le récit devient donc secondaire, ce qui explique certainement une tendance à l'étiollement de la matière romanesque, notée par certains critiques³⁰⁸. La situation est différente à partir du moment où les journaux peuvent être achetés quotidiennement, puisque la satisfaction des lecteurs peut se mesurer immédiatement au chiffre de vente, comme c'est le cas aujourd'hui pour les séries télévisées, les chaînes surveillant attentivement leurs courbes d'audience. Mais dans tous les cas, il s'agit de fournir aux lecteurs des indices génériques pertinents qui complètent les informations contextuelles auxquelles le public a d'abord eu accès, comme le rappelle Letourneux : « lorsque l'auteur décide d'écrire un récit de genre, il cherche à en exprimer les traits architextuels dans les premiers chapitres », à travers des « marqueurs de généricités plus ou moins subtils » (2017 : 53). L'ouvrage de Letourneux montre ainsi que les effets de sérialisation en régime médiatique ne se limitent pas au niveau diégétique mais concernent d'abord le niveau architextuel, et donc ce que je nomme, du point de vue de la réception, les compétences transnarratives³⁰⁹. De même, la fonction narrative du premier épisode d'une série télévisée consiste à instaurer la « formule » de la série, suivant la terminologie d'Esquenazi (2002b), ou sa « matrice », suivant celle que préfère Soulez (2011).

Au-delà de leur diversité, l'ensemble des stratégies de lancement des récits sériels se caractérise par un travail sur la « stéréotypie générique » (Baroni 2009 : 21),

³⁰⁸ Voir les propos de Gaschon de Molènes (1841, *in* Dumasy 1999 : 166), chapitre 1, p. 84.

³⁰⁹ La référence à des récits préexistants ne rend pas nécessairement le cadrage limpide, car une première modalisation peut être à son tour « remodelisée », comme l'indique Goffman, ce qui peut brouiller l'interprétation. Il prend comme exemple une remodelisation ironique de feuilletons super-héroïques préexistants, dont le cadre n'était pas très clair pour les récepteurs pendant les premiers épisodes : « en 1966, au moment du lancement du nouveau feuilleton *Batman*, délibérément conçu pour être vulgaire [...], les spectateurs ne surent pas s'il fallait accueillir ce nouveau produit comme une satire ou l'apprécier au premier degré » (1991 [1974] : 356).

l'expression étant ici vidé de toute connotation péjorative³¹⁰. J'en étudierai plusieurs exemples, en prenant en compte les différents éléments contextuels et narratifs permettant de capter l'intérêt du public en définissant un horizon d'attente ouvert, qui ne se fonde pas uniquement sur la répétition de schémas préétablis.

II — GÉNÉRICITÉS DU ROMAN-FEUILLETON

Il est certainement problématique de considérer le roman-feuilleton comme un genre, comme le fait Bleton – entre autres – dans la citation donnée plus haut (2015 : §6). Si l'on s'en tient à l'analyse du nom lui-même, suivant la méthodologie adoptée par Schaeffer (1989), « roman-feuilleton » est un mot composé qui renvoie à la fois à un genre plus ancien, le roman ; et au support médiatique auquel le récit est destiné, le journal, ou plus précisément à la case inférieure du journal, et donc à un mode de publication. Un certain nombre d'invariants sont très tôt isolés par les critiques contemporains de l'émergence du roman-feuilleton (Sainte-Beuve, Nettement, etc.). Ils constatent notamment que l'objectif de rentabilité lié à la diffusion se traduit aussi bien par des traits syntaxiques (coupes aux pics de tension narrative, dilatation de la matière, style relâché) que par des traits sémantiques (histoires invraisemblables et spectaculaires, comme en témoigne l'usage du mot feuilleton dans le vocabulaire courant pour commenter des événements réels considérés comme improbables). Mais outre ces aspects, le roman-feuilleton se caractérise, dès les années 1830-1840, par sa mixité générique, la diversité de ses architextes et la densité de ses réseaux intertextuels. Contrairement aux exemples que j'étudierai ensuite, *Les Mystères de Paris* ne s'appuient guère sur le terreau de la culture médiatique, à ce stade encore balbutiante. À ce titre, l'*incipit* recoupe un certain nombre de fonctions qui sont celles qu'il occupe dans le roman unitaire. Mais l'insertion du récit dans le journal ajoute une dimension fondamentale, qui constituera une constante des récits sériels : le ciblage du public. En outre, une importance toute particulière est accordée aux premiers chapitres. Le feuilleton, contrairement au récit unitaire, ne peut s'offrir le luxe de construire graduellement l'intérêt des lecteurs, qu'il

³¹⁰ Selon Raphaëlle Moine, « [l]es genres exploitent dans un jeu de répétitions et de variations un ensemble de conventions narratives, iconographiques et stylistiques, un système rationnel de production et d'exploitation d'images » (2002 : 7).

doit « harponner » dès les premières lignes. Messac rappelle que Sue a théorisé très tôt cet aspect :

le commencement d'un feuilleton est l'objet de tous les soins, et c'est encore Eugène Sue qui nous indique pourquoi [...] : « ... le commencement est très important, vu qu'il faut prendre le lecteur. » Il s'agit donc de trouver des débuts impressionnants, et à tout prix, même si l'intérêt doit languir quelque peu par la suite. Dans le feuilleton, il est plus important d'aiguiser la curiosité que de la satisfaire, et la fin est moins importante que le commencement. (Messac 2013 [1929] : 332)

1. Le feuilleton initial des *Mystères de Paris*

Les enjeux de l'*incipit* dans le roman consistent, selon Del Lungo, à « légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire : bref *diriger* la lecture » (2003 : 14). Il s'agit donc d'un « piège qui se fonde sur l'autorité de la parole d'un narrateur, sur son pouvoir de nous faire croire à sa vérité et de nous emporter ailleurs, ou plutôt de nous *attirer* » (2003 : 14). Seuil d'entrée dans la fiction, l'*incipit* a ainsi pour but d'enclencher le processus d'immersion tout en légitimant son propre discours : « Tout commencement romanesque doit [...] se confronter à une double exigence : justifier son droit à la parole et, en même temps, réaliser le passage dans la fiction » (Del Lungo 2003 : 14). On peut ajouter que l'*incipit* de roman-feuilleton instaure également les prémisses du monde fictionnel qui sera exploré tout au long des chapitres. Particulièrement dense en autojustification, le feuilleton initial des *Mystères de Paris* revêt ainsi plusieurs fonctions que j'analyserai en détail : informative, axiologique et intrigante. Ces fonctions s'articulent pour entraîner le lecteur dans un monde narratif dont le titre annonçait déjà partiellement la nature, monde à l'échelle d'une ville, celle qu'habite un grand nombre de lecteurs de Sue et qu'il s'agit de déployer sous toutes ses facettes.

a) **Fonction informative**

L'*incipit* des *Mystères* renseigne à la fois sur les connaissances encyclopédiques nécessaires à l'interprétation et sur le cadrage générique du roman, articulant ainsi compétences endo-narratives aussi bien que transnarratives. Selon Del Lungo en effet :

la fonction référentielle de l'*incipit* consiste dans le renvoi obligatoire à un hors-texte, au discours du monde, à un savoir commun partagé par l'auteur et par le lecteur ; alors que sa fonction métalinguistique relève des informations que tout commencement présente, de façon explicite ou implicite, sur la forme, le style et la nature du texte, même à travers des références intertextuelles. (Del Lungo 2003 : 46)

Au départ, *Les Mystères de Paris* sont une œuvre de commande de l'éditeur Gosselin, que celui-ci destine ensuite à une première publication dans les pages du *Journal des débats*, qui prône des opinions conservatrices. Le sujet suggéré à Sue par son ami Goubaux, qui l'incite à mettre en scène le peuple, et non plus la seule bonne société, va à l'encontre de ses ambitions mondaines et le laisse d'abord sceptique, si l'on en croit une citation relevée par Dumas : « Mon cher ami, je n'aime pas ce qui est sale et qui sent mauvais » (*in Bory 1962 : 244*). Legouvé rapporte quant à lui dans ses mémoires une anecdote significative :

Eugène Sue étant revenu à Paris, un éditeur intelligent et chercheur vint le trouver et lui apporta une publication anglaise illustrée, dont les gravures et le texte étaient consacrés à la peinture des mystères de Londres : « Un ouvrage de ce genre sur Paris, lui dit-il, aurait de grandes chances de succès. Voulez-vous me le faire ? – Une revue illustrée ? lui répondit Eugène Sue, cela ne me tente guère. Enfin, j'y penserai. » (*Legouvé 1886 : 368*)

Le milieu dans lequel se déroule le roman est donc initialement étranger à l'auteur comme à son lectorat, ce qui appelle une mise au point didactique. Le début du premier feuilleton (15 juin 1842), qui glose sur le titre du chapitre en donnant une leçon d'argot parisien, peut sembler très peu narratif :

PREMIERE PARTIE. – CHAPITRE PREMIER.

Le Tapis franc

Un *tapis-franc*, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage.

Un repris de justice qui, dans cette langue immonde, s'appelle un *ogre*, ou une femme de même dégradation qui s'appelle une *ogresse*, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne : forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent. (Sue, « Le Tapis franc », 1, I, *Journal des débats*, 19 juin 1842 : 1)

Ce passage dote le lecteur d'un bagage argotique minimal avant de pénétrer dans le monde hostile de la pègre. Dès les premières pages, se développe un discours métanarratif dans lequel l'auteur cherche à justifier son projet et à mettre en place un programme poétique et un pacte de lecture explicitement formulé. La situation énonciative est sans ambiguïté : le narrateur est une représentation de l'auteur, Sue s'identifie pleinement avec le « nous » qui s'exprime dans ses interventions :

Nous allons essayer de mettre sous les yeux du lecteur quelques épisodes de la vie d'autres barbares aussi en dehors de la civilisation que les sauvages peuplades si bien peintes par Cooper. Seulement les barbares dont nous parlons sont au milieu de nous ; nous pouvons les coudoyer en nous aventurant dans les repaires où ils vivent, où ils se rassemblent pour concerter le meurtre, le vol,

pour se partager enfin les dépouilles de leurs victimes. [...] En écrivant ces passages dont nous sommes presque effrayé, nous n'avons pu échapper à une sorte de serrement de cœur... nous n'oserions dire de douloureuse anxiété... de peur de prétention ridicule. En songeant que peut-être nos lecteurs éprouveraient le même ressentiment, nous nous sommes demandé s'il fallait nous arrêter ou persévérer dans la voie où nous nous engageons, si de pareils tableaux devaient être mis sous les yeux du lecteur. Nous sommes presque resté dans le doute ; sans l'impérieuse exigence de la narration, nous regretterions d'avoir placé en un si horrible lieu l'exposition du récit qu'on va lire. Pourtant nous comptons un peu sur l'espèce de curiosité craintive qu'excitent parfois les spectacles terribles. (Sue, « Le Tapis franc », 1, I, *Journal des débats*, 19 juin 1842 : 1)

L'architexte du roman noir et du roman d'aventure est ici flagrant, ne serait-ce que dans la référence à James Fenimore Cooper, qui, comme le rappelle notamment Messac (2011 [1929] : 219) a connu un immense succès en Europe, notamment avec *Le dernier des Mohicans*, publié en 1826 aux États-Unis et la même année dans sa traduction française chez Gosselin. Mais Sue oriente le roman d'aventures dans une nouvelle direction en détournant une de ses conventions thématiques, puisque les « barbares » en question sont les classes dangereuses parisiennes. Lyon-Caen note ainsi dans son introduction de l'édition Gallimard des *Mystères de Paris* :

En transposant aux bas-fonds l'exotisme sombre de ses romans maritimes, Sue bouleverse les codes de l'écriture urbaine et propose l'image d'une ville secrète et violente, mystérieuse comme les contrées lointaines, mais inquiétante. La littérature populaire d'Ancien Régime avait ses vagabonds et ses gueux, ses cours des miracles et sa « monarchie d'argot » : Sue dépouille ces motifs de la fable et du burlesque pour donner à la plongée dans les entrailles de la ville la tonalité grave de l'enquête sociale. (Lyon-Caen 2009 : 12)

Ce phénomène de renvois se développera encore davantage suite au succès du roman de Sue, qui aboutit à la structuration du genre des mystères urbains : pour ne citer qu'un exemple, *Les Mohicans de Paris* de Dumas, publiés en feuilleton de 1854 à 1859, font aussi bien référence à Fenimore Cooper qu'aux *Mystères de Paris*.

b) **Fonction axiologique**

L'*incipit* des *Mystères* se caractérise également par une prise de distance avec les excès du monde représenté, suivant une mise en garde à laquelle recourent volontiers les romanciers du XIX^e siècle, qui consiste à rappeler que représenter ne revient pas à souscrire³¹¹. L'auteur adapte ainsi son discours aux attentes axiologiques du public. Les

³¹¹ Voir la très célèbre phrase de Stendhal : « un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé, d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous

accusations d'attentat à la morale pourraient mettre en péril la continuation de son œuvre, il prépare donc le terrain pour les scènes à venir, qui pourraient choquer le goût des lecteurs. Comme en témoigne la citation précédente, le programme initialement prévu par l'auteur s'insérait pleinement dans la ligne éditoriale du *Journal des débats* et se conformait avec la représentation stéréotypée des classes populaires dans le discours dominant. Il n'est donc pas question pour Sue, au début du roman, de remettre en cause les préjugés de son lectorat sur les classes populaires puisque ces préjugés sont également les siens. Cependant, une frontière est déjà franchie : Sue rompt avec la convention de bienséance qui exclut les classes populaires de la scène romanesque. Parmi les premiers personnages qui apparaissent, le Chourineur est un assassin repent et Fleur-de-Marie une prostituée ; d'où les précautions oratoires avant l'entrée en scène des protagonistes. Le héros, le prince Rodolphe de Gerolstein, cherche à enquêter sur les conditions de vie des plus pauvres en se mêlant à eux, déguisé en ouvrier, et à récompenser les plus méritants. Mais contrairement à ce qui se dessinera dans la suite du roman, ce projet n'a pas encore de véritable dimension politique, il demeure cantonné à l'intérieur de la fiction et ne prétend pas contaminer le réel. L'effet rhétorique produit par la mise en garde est celui d'une communauté rassurante entre l'auteur et ses lecteurs, invités à contempler une redoutable altérité : la fiction est le prisme qui permet d'abolir la distance avec les classes populaires tout en la confirmant. Letourneux envisage ainsi la fonction de ce « brouillage spatio-temporel » qu'il identifie chez Sue :

Sans m'arrêter sur le procédé sensationnel qui vise à donner à la violence urbaine les couleurs de la barbarie, je soulignerai simplement le caractère retors des mécanismes littéraires et lectoriaux mis en branle. Il s'agit de parler d'abord d'un espace essentiellement romanesque (celui du passé ou du lointain qu'on ne peut connaître que par les livres), et de révéler ensuite que les intertextes romanesques ne sont convoqués que pour construire une vision plus exacte de notre monde ; le procédé revient à faire comme si la réalité avait besoin du livre (et du livre le plus éloigné de l'expérience, le récit de fiction) pour être touchée du doigt. La seule explication d'un tel détour c'est que l'altération du monde connu que propose Eugène Sue repose fondamentalement sur des mécanismes littéraires : ce n'est pas la face cachée de la société parisienne qu'il s'agit de révéler dans sa réalité ; au contraire, il s'agit de saisir cette réalité à travers le double filtre littéraire de Walter Scott et Fenimore Cooper, autrement dit de la saisir par le biais d'œuvres insistant sur les

accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former » (*Le Rouge et le noir*, Garnier, 2013 [1830] : 179).

deux écarts du temps et de l'espace, ceux-là mêmes qui construisent notre perception. (Letourneux 2007 : 4)

L'auteur-narrateur prône donc une participation distanciée au monde narratif et se présente comme le guide d'un lecteur promeneur, suivant un modèle qui évoque celui du flâneur balzacien. La métaphore du voyage est ainsi filée tout au long du prologue :

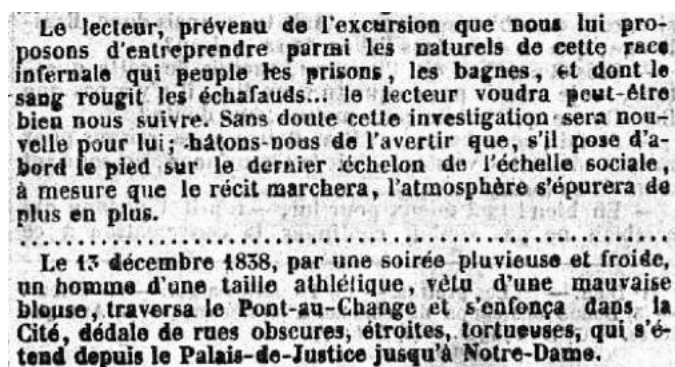
Le lecteur, prévenu de l'excursion que nous lui proposons d'entreprendre parmi les naturels de cette race infernale qui peuple les prisons, les bagnes, et dont le sang rougit les échafauds... le lecteur voudra peut-être bien nous suivre. Sans doute cette investigation sera nouvelle pour lui ; hâtons-nous de l'avertir que s'il pose d'abord le pied sur le dernier échelon de l'échelle sociale, à mesure que le récit marchera, l'atmosphère s'épurera de plus en plus. (Sue, « Le Tapis franc », 1, I, *Journal des débats*, 19 juin 1842 : 1)

c) **Fonction intrigante**

La catégorie de lecteurs à laquelle s'adresse Sue est aisément identifiable : il cherche à appâter les petits-bourgeois en mal de sensations fortes, en leur promettant un nouveau type d'exotisme et en leur offrant un tableau haut en couleurs de la barbarie au cœur même de leur ville, ce qui leur permet de s'encanailler sans quitter le confort de leur fauteuil. Le lecteur est ainsi attiré par la perspective d'émotions violentes (« l'espèce de curiosité craintive qu'excitent parfois les spectacles terribles ») tout en étant rassuré par la promesse d'une destination plus lumineuse (« excursion », « suivre », « pose le pied »). Les références intertextuelles permettent en outre en quelque sorte de « pré-intriguer » le lecteur avant même l'exposition du récit. Le but du discours réflexif est bien de favoriser l'immersion. La stratégie de ce prologue, qui procède par conjonction de procédés d'immersion et de distanciation, est évidemment publicitaire. Sue joue sur l'émotion du lecteur, sur l'attrait pour l'effroi et l'horreur, bref, sur le sensationnalisme, avec une forme d'hypocrisie qui va dans le sens de ce que son lecteur supposé attend de lui : son projet est moralement contestable, mais il lui est dicté par des impératifs qui le dépassent (« l'impérieuse exigence de la narration »). Ce prologue peut s'envisager suivant deux lectures possibles.

On peut en faire une lecture *documentaire* : les indices qui l'encouragent seraient alors la valeur véridictionnelle des assertions, l'identité entre l'auteur et le narrateur, l'absence de mise en place d'un monde fictionnel distinct du monde réel. Le support de publication, le journal, peut aussi être interprété dans le sens d'une réception documentaire, ainsi que le recours à la méthodologie de l'enquête sociale – voie que Sue

affirme plus particulièrement à partir de février 1843. Ainsi, le centre déictique du lecteur reste dans le monde réel dans le prologue, avant de basculer dans le monde fictionnel dans la suite du chapitre. Le prologue donne alors des informations concernant le mode de participation requis en indiquant le type d'imagerie suscitée, qui correspond à ce que Kuzmičova désigne comme une « imagerie descriptive » (« *description-imagery* », 2014 : 283). Le moment du basculement déictique est matérialisé sur la page du journal par une ligne de points qui sépare les paragraphes.



Sue, « Le Tapis Franc », 1, I, Journal des débats, 19 juin 1942 : 1³¹²

Pour autant, le début de page n'appartient pas au périphrase, il est pleinement inséré au contenu romanesque, ce qui incite dès lors à une lecture *fictionnelle*. Le narrateur serait ainsi comparable à un bonimenteur qui encourage les badauds à entrer dans une maison hantée en les mettant en garde contre le spectacle effroyable qui les attend³¹³. Dès lors, à la manière du *topos* du manuscrit retrouvé, courant dans les romans du XVIII^e siècle, l'absence de marqueurs de fictionnalité se révèle être un signe conventionnel – quoique paradoxal – de fictionnalité. Le but n'est pas ici de trancher l'ambiguïté, le prologue se situant à la lisière entre périphrase et texte, entre monde réel et monde fictionnel. Ainsi, avant de mettre en place une *intrigue*, le premier chapitre des *Mystères* enclenche une dynamique *exploratoire*, en proposant aux lecteurs de visiter fictionnellement un monde à la fois proche et radicalement distant.

Ce seul prologue s'avère cependant insuffisant pour captiver son premier lecteur, Ernest Legouvé, comme le montre la suite du passage précédemment cité :

Quelques temps après, je reçus de lui, à la campagne, un petit carton brun renfermant deux ou trois cents pages de manuscrit, et accompagné de ce mot [...] : « Mon bon Ernest, je vous envoie je ne sais quoi, lisez. *C'est peut-être bête comme un chou*. Cela m'a bien amusé à faire, mais cela

³¹² Source : Gallica [en ligne]. URL : <http://gallica.bnf.fr>

³¹³ De même, au cinéma, le bonimenteur fonctionne selon Boillat (2007) comme une « voix attraction » dont le statut est ambigu vis-à-vis de l'espace fictionnel.

amusera-t-il les autres à lire ? Voilà le douteux. Vite un mot qui me dise votre opinion. » Je lus. Le premier chapitre était une sorte de prologue, qui m'intéressa médiocrement. Mais quand le véritable roman commença, quand vint le premier, le second, le troisième, le quatrième chapitre, je me sentis comme frappé d'une secousse électrique, mes mains tremblaient en tenant le papier ; je ne lisais pas, je dévorais ! C'était *Fleur-de-Marie*, le *Chourineur*, le *Maître d'école*, c'était la moitié du premier volume des *Mystères de Paris* ! Vous devinez ma réponse. « Succès énorme ! Le plus grand de vos succès ! Envoyez-moi vite la suite ! » (Legouvé 1886 : 368-370)

Ce n'est véritablement que lorsque le récit s'incarne dans ses personnages que commence, selon Legouvé, « le véritable roman », et donc qu'il devient pleinement immersif.

Pour introduire ses personnages, Sue recourt au procédé de l'identification différée, souvent utilisé dans le roman du XIX^e siècle. Leur identité n'est pas révélée immédiatement, tandis que le cadre spatio-temporel est planté avec précision, en jouant sur la curiosité que peuvent susciter les milieux interlopes :

Le 13 décembre 1838, par une soirée pluvieuse et froide, un homme d'une taille athlétique, vêtu d'une mauvaise blouse, traversa le Pont-au-Change et s'enfonça dans la Cité, dédale de rues obscures, étroites, tortueuses, qui s'étend depuis le Palais-de-Justice jusqu'à Notre-Dame.

Le quartier du Palais-de-Justice, très-circonscrit, très-surveillé, sert pourtant d'asile ou de rendez-vous aux malfaiteurs de Paris. N'est-il pas étrange, ou plutôt fatal, qu'une irrésistible attraction fasse toujours graviter ces criminels autour du formidable tribunal qui les condamne à la prison, au bagne, à l'échafaud ! (Sue, « Le Tapis franc », 1, I, *Journal des débats*, 19 juin 1842 : 1)

Conformément à la mise en garde initiale, s'ensuit une scène de combat de rue, d'abord entre le criminel surnommé le Chourineur et une jeune fille surnommée la Goualeuse, puis entre le Chourineur et un inconnu qui vient secourir la jeune fille. La scène de rencontre entre l'assassin et la jeune prostituée est marquée par une vive tension tandis que les dialogues émaillés d'argot (et explicités par de multiples notes de bas de page) sont chargés de créer une atmosphère pittoresque et inquiétante à la fois :

Et, furieux, il se précipita à la poursuite de la *Goualeuse* dans l'allée noire.

— N'approche pas, ou je te crève les *ardents* avec mes *fauchants* — dit-elle d'un ton déterminé. — Je ne t'avais rien fait, pourquoi m'as-tu battue ?...

— Je vais te dire ça — s'écria le bandit en s'avancant toujours dans l'obscurité.

— Ah ! je te tiens ! et tu vas la danser ! — ajouta-t-il en saisissant dans ses larges et fortes mains un poignet mince et frêle.

— C'est toi qui vas danser ! — dit une voix mâle.

— Un homme ! Est-ce toi, Bras-Rouge ? réponds donc et ne serre pas si fort... j'entre dans l'allée de ta maison... ça peut bien être toi...

— Ça n'est pas Bras-Rouge — dit la voix. (Sue, « Le Tapis franc », 1, I, *Journal des débats*, 19 juin 1842 : 1)

Les précautions oratoires de l'auteur ne le préservent pas du scandale, comme en témoignent les réactions outrées qui fleurissent dans les jours qui suivent la publication des premiers feuilletons. On peut ainsi lire dans *Le Corsaire* du 25 juin 1842 ce « petit bout de morale adressé aux moralistes du *Journal des Débats* », qui dénonce une prise en otage des lecteurs du journal conservateurs en cherchant « un succès de scandale » (Lyon-Caen 2009 : 1226) :

Votre insouciance de la délicatesse du lecteur vous permet-elle de lui jeter à la tête, et sans choix, les tableaux révoltants, les mœurs les plus abjectes, le dialogue le plus hideux qui se puissent imaginer ? (cité par Lyon-Caen 2009 : 1226)

Nettement s'attaque également au roman à partir de juillet 1842 et reproche notamment à Sue d'« enfoncer avec soi ses lecteurs dans la fange » (cité par Lyon-Caen 2009 : 1228). Mais tandis que les lecteurs conservateurs s'offusquent, le roman est d'emblée repéré par la presse socialiste comme un outil de politisation. Désiré Laverdant fait ainsi paraître une critique des deux premiers feuilletons dans *La Phalange* du 25 juin 1842 :

S'il ne s'agissait que d'effets à produire, si l'auteur n'avait cherché et atteint qu'un attrait de curiosité, nous serions les premiers à regretter qu'il eût ainsi dépensé ses remarquables talents à des peintures dégoûtantes. Mais il n'en est rien. M. Sue vient d'aborder la critique la plus incisive de la société avec une profondeur, une énergie digne de toute gloire, et s'il n'a annoncé que des contrastes, c'est uniquement parce qu'il est des gens qu'il faut en quelque sorte enseigner par surprise. (Laverdant, cité par Lyon-Caen 2009 : 1237-1238)

Selon Lyon-Caen, la réception des premiers feuilletons pourrait avoir eu un rôle décisif sur l'orientation réformiste de la suite des *Mystères* et sur l'accueil retentissant qui s'est ensuivi :

Les Mystères de Paris ne seraient donc pas l'effet d'une cassure biographique personnelle et d'un retournement politique antérieur mais un texte ouvert que le romancier a infléchi en cours de rédaction. (Lyon-Caen 2009 : 15)

Dans le contexte d'une culture médiatique qui étend progressivement son assise, le succès des *Mystères* est voué à faire école. Le recours à la matrice involontairement mise

en place par Sue a dès lors une valeur publicitaire, comme le note Corinne Saminadayar-Perrin :

Un roman-*Mystères* affiche tout d'abord sa référence au paradigme inauguré par Eugène Sue, instaurant d'emblée un dialogue intertextuel, situé entre les deux pôles opposés de l'hommage et de la distanciation critique. Mais le titre fonctionne également comme un identifiant générique, dont le rôle en régime sériel est spécifique : il active un horizon d'attente invitant le lecteur à reconnaître dans l'œuvre un ensemble d'invariants caractéristiques de la série où elle s'inscrit, en l'occurrence celle des *Mystères urbains*. (Saminadayar-Perrin 2015 : §2)

Les mystères urbains fonctionnent dès lors, selon Letourneux, comme un « genre structuré, aux cohérences identifiées par toute une série de stratégies textuelles et paratextuelles, commenté et parodié régulièrement dans la presse » (2015 : §1). Il ajoute :

La valeur des *Trois Mousquetaires*, des *Mystères de Paris* ou de *Vingt Mille Lieues sous les mers* tient aussi à la signification qui est désormais la leur dans le dispositif sériel. Devenus les pivots intertextuels des séries architextuelles respectivement du récit de cape et d'épée, du mystère urbain et du récit d'anticipation, ils voient les traits qui les rattachent à ces séries postérieures supplanter les autres, au point de se retrouver associés à des stéréotypes qui sont le produit d'œuvres plus tardives. (Letourneux 2017 : 58-59)

Ce procédé de renvoi ne se limite pas aux mystères urbains, la reprise de la structure sémantique et/ou lexicale des titres de romans à succès est également monnaie courante dans tous les genres populaires. Dans le domaine du mélodrame, Thiesse signale par exemple la reprise de *Les Deux orphelines* de d'Ennery en *Les Deux frangines* et *Les Deux gosses* par le neveu de celui-ci, Pierre Decourcelle, ou le roman de Jules de Gastyne, *Flétrie !*, qui succède à *Chaste et flétrie* de Charles Mérouvel, et elle précise la fonction que revêtent de telles reprises :

La rhétorique des annonces de feuilletons repose sur des procédés permettant d'affirmer la pérennité d'un modèle défini dans un roman nouveau. Le titre même du texte joue un rôle identique. Son effet est de redoubler l'impression de familiarité déjà donnée par l'annonce du feuilleton ou la présentation du roman en livraisons ou en collections. C'est pourquoi l'uniformisation de la production s'accompagne d'une sensible réduction de l'appareil sémantique et syntaxique des titres. Ceux-ci deviennent la marque (ou le « marqueur ») par excellence des biens culturels populaires et confirment au lecteur qu'il ne commet point d'erreur d'attribution en les acquérant. (Thiesse 2000 [1984] : 136)

Ces stratégies d'intitulation s'appuient sur des compétences lectoriales qui relèvent bien de logiques sérielles prénarratives :

Le repérage des titres et leur identification comme marque du roman populaire supposent donc que le lecteur soit à même de reconnaître un certain code narratif et stylistique. Le grand principe d'élaboration des titres est la répétition (comme l'annonce de feuilleton, le titre de roman populaire peut s'appliquer à quantité de textes différents). Cela implique une intertextualité interne : tout renvoie à tout, rien ne doit être dit qui ne puisse référer à du « déjà vu » et du « déjà lu ». (Thiesse 2000 [1984] : 137)

Mais le principe qui fait également le succès des *Mystères de Paris* est celui qui se donne à lire dès le titre, à savoir l'articulation d'une dimension temporelle, intrigante (celles des *Mystères*) à une dimension spatiale (celle de *Paris*), pour aboutir à un « roman-monde à explorer », en quelque sorte, charriant un potentiel narratif inépuisable. Ce n'est pas un hasard si les épigones de Sue déclinent le genre en *Mystères de Londres*, *de Lisbonne*, *de New York*, *de Montréal*, et de toutes les villes possibles : il s'agit bien de se rattacher au modèle tout en créant de nouveaux mondes.

À la Belle Époque, les quotidiens à un sou (*Le Petit Journal*, *Le Matin*, *Le Petit Parisien* et *Le Journal*) tirent à 1,3 million d'exemplaires. Il devient alors indispensable pour les rédactions d'attirer les lecteurs en amont de la diffusion des romans-feuilletons, à travers des campagnes publicitaires qui envahissent l'espace public.

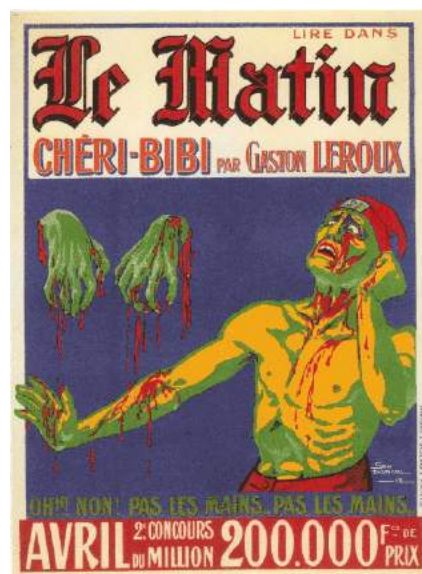
2. Quelques annonces de romans-feuilletons de la Belle Époque

Les campagnes publicitaires qui précèdent le lancement d'un feuilleton ou d'une série ne sont guère récentes : en France, le « réclanisme », qui désigne, selon Benoît Lenoble, « un mode d'annonce bruyant et laudatif destiné à attirer l'attention du plus grand nombre » (2011 : §4), se développe dans la seconde moitié du XIX^e siècle. On observe les premières campagnes d'affichage pour les romans-feuilletons à partir de 1858. Celles-ci s'accompagnent parfois de défilés publicitaires qui traversent les villes (Lenoble 2011 : §18). Cette pratique explose durant la Belle Époque, lorsque la concurrence est telle qu'elle pousse les journaux à investir massivement dans des frais d'annonce. Thiesse note que les affiches des romans-feuilletons de cette période « sont généralement hautes en couleur et jouent souvent sur une esthétique de la violence et de l'horreur sanglante, à l'instar des affiches d'aujourd'hui pour les films à grand spectacle » (2004), ce qui permet de forger l'horizon d'attente de l'œuvre. Il faut donc se représenter un espace urbain saturé d'affiches de romans-feuilletons plus tapageuses les unes que les autres : chaque journal tente de transformer son roman-feuilleton en événement

médiatique pour se distinguer de la concurrence. L'écrivain François Le Lionnais rapporte ainsi ce souvenir de son enfance :

À cette époque-là, traverser Paris à pied ressemblait un peu à une visite d'exposition de peinture : trois grands quotidiens, *Le Matin*, *Le Journal* et *Le Petit Journal*, tapissaient les murs d'affiches. [...] Chaque journal publiait simultanément deux feuillets et au moment où l'un des feuillets allait se terminer, on commençait un troisième feuillet pendant les trois ou quatre derniers jours pour amorcer la pompe. Un peu avant qu'on ne commence un nouveau feuillet, il y avait de grandes affiches aux couleurs vives sur les murs de Paris et qui quelquefois se succédaient sans dire de quoi il s'agissait, pour intriguer. On voyait des affiches absolument extraordinaires qui se répétaient le long des rues, de sorte qu'on voyait la même affiche trente ou cinquante fois entre la Porte d'Italie et le square Montholon. Je me souviens avoir vu par exemple une affiche qui montrait dans l'angle en haut à gauche un forçat avec un mufler horrible et des mains dont tombaient des gouttes de sang. Il y avait écrit : « Pas les mains ! pas les mains ! » Qu'est-ce que ça voulait dire ?... « Lisez *Chéri-Bibi* ». C'est une grande œuvre de la littérature, si vous en doutez, je vous en lirai un passage et il vous sera impossible de ne pas en convenir. (Le Lionnais, cité par Levy-Leblond et Grasset 2010 [1977])

L'affiche grand-guignolesque mentionnée par Le Lionnais, réalisée en 1913 pour le lancement de *Chéri-Bibi*, de Gaston Leroux, a eu un grand succès de scandale et l'expression « Pas les mains ! » est devenue récurrente – on dirait peut-être aujourd'hui qu'il s'agit d'une réplique « culte ».



Le Matin, affiche pour le lancement de *Chéri-Bibi*, 1913

Les procédés de lancement des romans-feuillets ont fait l'objet d'une enquête parue dans *l'Humanité* du 28 octobre 1907, intitulée « Comment on lance un feuillet. Ce que font les journaux capitalistes. Ce que fait le journal du prolétariat » : tandis que les

journaux « capitalistes » lancent des campagnes d’affichage et embauchent des centaines de « camelots » qui distribuent des « volants » vantant les mérites du futur feuilleton, *l’Humanité* compte sur les militants socialistes, qui se chargent de diffuser les feuilles de lancement (*l’Humanité* n°1289, 1907 : 1). Des encarts publicitaires, équivalents d’une quatrième de couverture de roman de nos jours, sont également publiés dans les colonnes du journal afin de présenter les nouveaux romans-feuilletons.

Prenons d’abord l’exemple de l’annonce des *Amours d’un Communard*, publiés dans *L’Humanité* à partir de février 1911 :

Nous commençons aujourd’hui *Les Amours d’un communard*, roman historique inédit par [Albin³¹⁴] Villeval. Les amours tragiques de Gaston Laurent, le jeune officier de la Commune, et de Rose Delaunay, sa douce et énergique fiancée, ne manqueront pas d’intéresser vivement nos lecteurs et nos lectrices. Nos lecteurs y trouveront le récit, sous une forme toujours vivante, des héroïques journées de la Commune. Nos lectrices y goûteront le charme douloureux de l’idylle qui, traversée par la haine jalouse du Versaillais Henri de Montichella, a son terme tragique au poteau d’exécution pour Gaston Laurent. (*L’Humanité*, 1^{er} février 1911, in Thiesse 2000 [1984] : 99)

On peut relever plusieurs éléments. D’une part, la mixité générique mise en avant, entre roman d’amour et d’aventure, correspond à une division genrée du lectorat, ce que Thiesse avait déjà remarqué (2000 [1984] : 82) : le thème martial s’adresse directement aux lecteurs tandis que l’histoire d’amour est destinée aux lectrices. D’autre part, la répartition axiologique des personnages est conforme à l’orientation idéologique du journal socialiste : les Communards, situés dans le camp du bien, sont opposés aux Versaillais. On retrouve en outre le vocabulaire de l’intérêt et de l’émotion qui caractérise le discours publicitaire (« intéresser vivement », « vivant », « goûteront »). Mais ce qui peut paraître plus étonnant, c’est que l’annonce dévoile l’intrigue puisqu’elle révèle le destin du héros. De fait, le dénouement s’avère exactement conforme à ce que laissait prévoir l’annonce. Gaston Laurent meurt fusillé dans le feuilleton du 10 avril 1911 :

Il s’adossa lui-même au poteau, il entendit le bruit sec des chassepots qui se rabattaient, il vit les douze canons braqués sur sa poitrine. Les bras collés au corps, il attendit quelques secondes, plusieurs siècles, puis, quand l’adjudant leva son sabre pour le commandement de : feu ! il s’écria :

— Je meurs inn !...

³¹⁴ Je corrige ici une erreur dans la citation de Thiesse, qui nomme l’auteur « Gaston Villeval ».

La décharge meurtrière coupa sa phrase. Lorsqu'il se sentit cinglé par les balles, ses yeux s'ouvrirent démesurément, il porta les mains à sa poitrine et s'affaissa dans une mare de sang pour ne plus se relever. (*L'Humanité*, 10 avril 1911)

Dans les dernières lignes du feuilleton final, le 13 avril 1911, Rose Delaunay venge son fiancé en tuant son ennemi et devient folle :

— Henri de Montichella, vous êtes un lâche et un traître !...

Et, plus prompte que la pensée, elle braqua sur le capitaine son revolver qu'elle déchargea jusqu'à ce qu'il fût vide.

Henri de Montichella porta ses mains à sa tête, tournoya sur lui-même et tomba comme une masse aux pieds de la vengeresse.

Des soldats que le bruit des détonations avait fait sortir du corps de garde s'élançèrent.

À leur vue, Rose, qui avait jeté son revolver à côté de son ennemi, croisa les bras.

Un éclat de rire strident souleva sa poitrine : elle était folle !... (*L'Humanité*, 13 avril 1911)

Cependant, cet aspect n'est pas si surprenant lorsque l'on se réfère à l'ancrage générique du roman : les « amours tragiques » racontés dans *Les Amours d'un Communard* reprennent le motif des amants maudits. La tension narrative ne repose donc pas tant ici sur le suspense en tant que tel, mais sur l'investissement dans le sort du personnage, sur le « thème de la souffrance partagée par l'héroïne et les lectrices » (Thiesse 2000 [1984] : 99). Un autre exemple de ce procédé, également cité par Thiesse, est l'annonce du roman *Supplice d'Amants* :

C'est aujourd'hui que *Le Journal* commence en deuxième page la publication du nouveau roman de Paul Acker. Toutes les femmes voudront le lire, et le liront avec passion car dans les souffrances de l'héroïne beaucoup retrouveront un peu de leur cœur. Et tous les hommes, tous ceux qui ont aimé avec violence, se sentiront les frères en douleur de celui que l'amour conduit à la mort. (*Le Journal*, janvier 1909, cité par Thiesse 2000 [1984] : 98)

L'annonce des *Mystères de New York*, intitulée « Qu'est-ce que le roman-cinéma ? » et parue dans *Le Matin* du 27 novembre 1915 constitue un cas de figure très différent. En effet, hormis le titre, elle ne fournit guère d'informations sur l'intrigue. L'argument publicitaire repose ici sur le caractère inédit du mode de diffusion : le récit est simultanément publié en feuilletons et projeté au cinéma, suivant le modèle américain³¹⁵.

³¹⁵ Voir chapitre 1, p. 50-51.

Notre nouveau Feuilleton

Nous commençons aujourd'hui

LES AMOURS D'UN COMMUNARD

ROMAN HISTORIQUE INEDIT

PAR

ALBIN VILLEVAL

Les amours tragiques de Gaston Laurent, le jeune officier de la Commune, et de Rose Delaunay, sa doute et énergique fiancée ne manqueront pas d'intéresser vivement nos lecteurs et nos lectrices.

Nos lecteurs y trouveront le récit, sous une forme toujours vivante, des héroïques journées de la Commune. Nos lectrices y goûteront le charme douloureux de l'idylle qui, traversée par la haine jalouse du Versaillais Henri de Montichella, a son terme tragique au poteau d'exécution pour Gaston Laurent.

Malgré l'affabulation du roman, la douloureuse épopée de la Commune, avec ses barricades, avec les abominables massacres dont la bourgeoisie frappa le prolétariat, trouve en Albin Villeval un historien véridique.

En bien des pages, on retrouvera les souvenirs de l'homme qui a vécu et qui a vu, et c'est cela qui donnera pour nos lecteurs et nos lectrices la forte impression d'une œuvre attachante et dramatique.

L'Humanité, annonce de lancement des Amours d'un Communard, 1^{er} février 1911

A partir du 27 novembre

Le Matin

PUBLIERA

Les Mystères de New-York

Grand roman-cinéma américain adapté par

PIERRE DECOURCELLE

Qu'est-ce que le roman-cinéma?

Le roman-cinéma est la publication simultanée de la même œuvre en feuilleton et en film. Ce mode de publication, qui a été mis en pratique pour la première fois en Amérique, avec *Les Mystères de New-York*, a eu un succès tellement considérable qu'il s'est traduit par 4 millions 500.000 lecteurs nouveaux. La publication en roman-cinéma a été ensuite reprise en Angleterre où elle est en train d'obtenir le même succès.

En France, *Le Matin*, solidement avec la Maison Pathé frères, lance à son tour aujourd'hui *Les Mystères de New-York*, grand roman-cinéma, dont la publication se fera de la façon suivante :

Les sept premiers feuilletons parus dans *Le Matin* du Samedi 27 Novembre au Vendredi 3 Décembre inclus, seront réunis en un seul film qui sera projeté pendant une semaine à partir du jour de la publication dans *Le Matin*, du septième feuilleton. A l'expiration de cette semaine, il sera projeté un second film résumant les sept feuilletons suivants du roman, c'est-à-dire les feuilletons parus du Samedi 4 Décembre au Vendredi 10 Décembre, et ainsi de suite jusqu'à la fin du roman.

L'expérience faite en Amérique et en Angleterre a prouvé que les spectateurs qui voient le film pour la première fois veulent ensuite en lire les péripéties en feuilleton, où elles sont beaucoup plus détaillées que sur l'écran ; de même, ceux qui lisent le feuilleton éprouvent le plus vif intérêt à en revoir les différentes scènes illustrées par le cinéma.

Le film *Les Mystères de New-York* qui représente la société en lutte avec la Main qui étirent, association mystérieuse utilisant pour arriver à son but tous les moyens scientifiques modernes, est un des plus saisissants de tous ceux qui ont été établis jusqu'à ce jour. C'est également un de ceux qui ont demandé le plus d'efforts et le plus d'argent, car son établissement scénique n'a pas coûté moins de 1 million 200.000 francs.

Concluez :

Vous lirez tous le feuilleton.

Vous irez tous voir le film.

Le Matin, annonce de lancement des Mystères de New York, 21 novembre 1911

Ainsi que le rappelle Amélie Chabrier (2013), *Les Mystères de New York* sont l'adaptation française d'un *serial* américain de trois épisodes produit par Pathé Exchange en 1914 et 1915 et réalisé par Louis Gasnier, *The Exploits of Elaine*, *The New Exploits of Elaine* et *The Romance of Elaine*³¹⁶, qui sont également racontés en parallèle dans un roman-feuilleton d'Arthur B. Reeve publié dans le *Chicago Herald*. Chabrier a analysé le choix du titre par l'adaptateur, Pierre Decourcelle, qui s'éloigne du titre initial et inscrit sans équivoque le récit dans la tradition générique désormais bien établie des mystères urbains. Elle en conclut qu'à l'exception de quelques modifications de l'œuvre initiale afin de faire écho aux *Mystères de Paris*, et de l'instauration d'une continuité plus

³¹⁶ La version française est considérablement raccourcie par rapport aux films de Gasnier : « *Les Mystères de New York* n'avaient jamais existé en tant que tels ; ils n'étaient en réalité qu'une version raccourcie et entièrement remontée de l'ensemble de ces trois séries focalisées autour du personnage d'Elaine et, en France, "rebaptisée" *Mystères de New York* à l'imitation des *Mystères de Paris* – dont la renommée était encore forte – pour de simples et évidentes raisons commerciales » (Boulangé, Grignon 2015 : §4).

marquée entre les épisodes du récit pour le conformer à la diffusion quotidienne des journaux français³¹⁷, le résultat final demeure assez éloigné des mystères urbains du siècle précédent (2013 : §10). Guillaume Boulangé et Prisca Grignon parviennent à la même conclusion :

contrairement à ce que laissait supposer le titre français, la ville de New York et ses bas-fonds ne tenaient qu'une place extrêmement limitée, et qu'au contraire, l'essentiel reposait sur les aventures et les exploits d'une jeune ingénue "libérée", d'un style nouveau, préfigurant en quelque sorte la future "femme moderne". Le titre constitue donc avant tout un effet d'annonce qui permet d'orienter la réception dans le contexte français. (Boulangé, Grignon 2015 : §5)

Cependant, ces changements ne concernent pas seulement le titre. Rudmer Canjels relève ainsi que dans la version américaine, la novellisation se contente d'étoffer et de contextualiser le film (relations entre les personnages, explications « scientifiques » sur les gadgets expérimentaux utilisés), tandis que Decourcelle propose un récit beaucoup plus élaboré et détaillé (2013 : 28-29)³¹⁸, doté d'une tonalité anti-germanique qui reflète le climat de la France pendant la Première Guerre Mondiale³¹⁹. Mais surtout, le compagnon de l'héroïne Elaine Dodge (Pearl White), nommé Craig Kennedy (Arnold Daly), est rebaptisé Justin Clarel et est présenté comme un Français, qui est à la fois professeur à l'Université de Columbia et détective :

L'adaptation allait ainsi bien plus loin que la pratique plus commune, qui consistait à aligner le matériel publicitaire et à changer les intertitres pour s'adapter au public. Sous la pression de la

³¹⁷ Decourcelle écrit ainsi dans l'article de présentation des *Mystères de New York*, intitulé « Une idée neuve » : « En traversant l'Océan, l'idée a dû subir quelques modifications. Nous n'avons pas ici de gigantesques journaux hebdomadaires pareils à ceux de là-bas, et la curiosité du public n'aurait pas consenti à attendre huit jours le mot d'une énigme poignante, laissée en suspens à la fin du numéro précédent... Le roman-feuilleton chez nous exige impérieusement d'être quotidien. Et c'est déjà beaucoup demander à l'impatience de nos lecteurs et de nos lectrices que de leur faire attendre jusqu'au lendemain la suite d'une coupure habilement ménagée. Les épisodes de la version première n'étaient pas pour ainsi dire reliés entre eux. Ils s'en allaient les uns derrière les autres sans corrélation directe dans la suite des événements. L'œuvre de l'adaptateur a consisté surtout à établir, à composer, de ces récits distincts, un tout homogène, à faire de cette succession de nouvelles un vrai roman qui excite dès le début, et conserve jusqu'à la fin, l'intérêt du lecteur » (*Le Matin*, 25 novembre 1915 : 1-2).

³¹⁸ Selon Baetens, le développement des novellisations des *serials* s'explique en partie par le manque de familiarité des spectateurs avec le jeune média qu'est le cinéma : « La nouveauté du médium faisait que bien des spectateurs appréciaient le supplément d'informations offert par les *ciné-romans* (par exemple les dialogues complets). De la même façon, on cherchait dans ces novellisations un certain nombre de précisions psychologiques, car il s'avérait parfois difficile de deviner la motivation psychologique des personnages à partir du seul jeu des acteurs, pourtant soumis à de nombreuses conventions gestuelles » (2009b : 19).

³¹⁹ *Les Mystères de New York* ont été utilisés pour remonter le moral des troupes, Pathé ayant été sollicité par le ministère de la guerre pour organiser des projections pour les soldats.

guerre, la décentralisation a transformé un lot de films “étrangers” supposément dotés de caractéristiques nationales en une forme transnationale extrêmement flexible³²⁰. (Canjels 2013 : 42*)

Cet exemple renseigne sur la circulation des pratiques à l'échelle internationale. *Les Mystères de New York* marquent ainsi l'introduction dans le champ médiaculturel français des *serials* américains :

En France, c'est avec *Les Mystères de New-York* en 1915 dans *le Matin* que commence vraiment la « serialomanie », que les historiens du cinéma rapprochent systématiquement du phénomène médiatique qui s'est produit en 1843 autour d'Eugène Sue dans le *Journal des débats*³²¹. (Chabrier 2013 : §12)

L'annonce apparaît comme un texte à la fois didactique et performatif, qui instaure un « genre fictionnel véritablement bi-médiatique » (Letourneux 2017 : 381), inédit en France, le « roman-cinéma » ou « ciné-roman », tout en donnant le mode d'emploi de sa consommation : il faut lire les sept feuilletons la première semaine, puis aller voir le film correspondant le samedi, et ainsi de suite. Comme le signale Letourneux :

L'association dans une même formule du métrage (support du film) et du périodique (support du roman) montre que c'est bien un seul et même objet que le film et le texte, résidant néanmoins sur deux supports différents. Un ciné-roman/un roman-cinéma est donc bien un ensemble transmédiatique composant une unité de signification. (Letourneux 2017 : 380)

Les Mystères de New York se rapprochent ainsi, bien avant l'heure, des logiques du récit transmédiatique. L'argumentaire sensationnaliste de l'annonce s'efforce de créer l'événement en mettant en avant les succès rencontrés aux États-Unis et en Angleterre, les moyens budgétaires colossaux, l'innovation technologique (« les moyens scientifiques modernes »), et en insistant sur la complémentarité des supports. L'effet de contraste créé par les italiques qui appuient les verbes « voir » et « lire » qualifie le genre comme un nouveau type d'expérience, davantage que comme un ensemble thématique. C'est donc la dimension d'*attraction* du dispositif qui est vantée dans cette annonce et non la promesse d'une tension narrative insoutenable³²². Ainsi, les campagnes de publicité de la Belle Époque s'appuient principalement sur le contenu diégétique des récits, en renvoyant à des cadres génériques familiers tout en dessinant les traits d'une intrigue passionnante, on

³²⁰ « *The adaptation thereby went far beyond the more common aligning of promotional material or changing intertitles to accommodate viewership. Under the stress of war, localization transformed a supposedly national body of “foreign” films into a highly flexible transnational film form.* »

³²¹ Lacassin fait également le rapprochement entre l'engouement suscité par *Les Mystères de New York* et par celui pour *Les Mystères de Paris* (1972 : 130).

³²² Voir Gaudreault et Marion (2013 : 149-177). Voir également chapitre 1, p. 77-78.

trouve cependant des annonces qui font la promotion d'une expérience d'un type inédit. C'est alors le dispositif technologique lui-même qui est mis en avant pour attirer le public. Cependant ce dispositif bi-médiatique s'avère délicat à exploiter de façon pleinement satisfaisante, en raison de la concurrence narrative entraînée par le redoublement de l'intrigue dans les deux médias, le journal dévoilant celle du *serial*, ou inversement, suivant un ordre qui dépend davantage des programmeurs que des auteurs³²³. Marina Dahlquist explique ainsi que malgré le grand succès rencontré par *The Exploits of Elaine* aux États-Unis et par *Les Mystères de New York* en France, le ciné-roman connaît un rapide déclin :

En dépit de son lancement réussi, le ciné-roman fut éphémère. Les coûts promotionnels vertigineux et la stratégie discutable qui consistait à dévoiler l'histoire avant la projection ont contribué à sa chute, et dès 1918, le ciné-roman avait virtuellement disparu³²⁴. (Dahlquist 2013 : 5*)

III — GÉNÉRICITÉS DES COMICS : L'EXEMPLE DE SPIDER-MAN

Les logiques éditoriales s'avèrent fondamentales pour comprendre les variations génériques apportées par les différents titres au sein des *comics* de super-héros. Un élément des magazines mérite notamment une attention particulière : la rubrique courrier. Le lancement des aventures de *Spider-Man* se comprend dans ce contexte, en lien avec l'histoire éditoriale de Marvel Comics.

1. La rubrique courrier des lecteurs comme espace d'interaction dans les *comics* Marvel au début des années 1960

Après la parution du premier numéro de *Fantastic Four* (*Fantastic Four* #1, novembre 1961 [août 1961]), le scénariste Stan Lee, qui est également le rédacteur en chef de Marvel, et le dessinateur Jack Kirby sont confrontés à un tel afflux de lettres de lecteurs que Lee décide d'en publier une sélection dans une rubrique du *comics* à partir du troisième numéro (*Fantastic Four* #3, mars 1962 [décembre 1961]), intitulée « *Fantastic 4 Fan Page* ». Les rubriques courrier sont alors utilisées par Marvel pour créer un

³²³ Les recherches de Stamp (2000 : 116 : 117) montrent que les *serials* étaient diffusés à des dates différentes selon les quartiers d'une même ville. Ainsi, les spectateurs qui habitaient dans les quartiers centraux (ou dans les mêmes quartiers que les mécènes) avaient d'abord accès aux épisodes du *serial* puis à ceux du journal, tandis que ceux qui vivaient dans des zones périphériques devaient parfois attendre deux à trois semaines avant de voir l'épisode du feuilleton à l'écran.

³²⁴ « *In spite of its successful launching, the tie-in model was short-lived. The staggering promotional costs and the dubious wisdom of giving the story away before the screenings contributed to its demise, and by 1918 tie-ins had virtually disappeared.* »

sentiment de communauté et de participation parmi les fans (Pustz 1999 : 168) : l'adresse des correspondants est publiée en-dessous de leur nom, ce qui favorise la prise de contact entre eux et leur donne le sentiment d'un « monde participatif³²⁵ » (Pustz 1999 : 56*) au sein duquel ils ont les moyens de s'exprimer. À l'évidence, ces lettres sont sélectionnées, voire forgées de toutes pièces par la rédaction³²⁶, comme le rappelle Martin Barker (1989 : 47) et, en conséquence, elles ne peuvent pas être considérées comme des documents bruts. Selon les termes de Matthew Pustz, « les rubriques courrier offraient aux lecteurs un lieu d'interaction médiatisée (voire manipulée)³²⁷ » (2007 : 181*). Elles diffèrent en ce sens considérablement du courrier non publié – comme celui des lecteurs d'Eugène Sue, qui n'a subi aucune altération de la part du feuilletoniste. Pour David Fiore (2006 : n. p.), la rubrique renseigne davantage sur les stratégies de reconstruction par Marvel des lecteurs implicites que sur les usages des lecteurs eux-mêmes. On touche ici aux ambiguïtés concernant l'étude de la réception en culture médiatique³²⁸. Il me paraît toutefois un peu excessif de parler de « lecteur implicite » dans ces circonstances, comme le propose Fiore. Il ne s'agit pas de faire preuve de naïveté concernant les opérations d'édition des lettres, l'inégalité de la relation entre fans et producteurs, et le fait qu'elles participent à l'élaboration d'une figure d'auteur, et au-delà, d'une image de l'entreprise Marvel qui s'inscrit dans le cadre d'une vaste stratégie commerciale. Il ne s'agit pas non plus de considérer les propos de ces lettres comme représentatives du « public » dans son intégralité, ni même du public des fans. Mais elles dépassent nettement le modèle du « lecteur implicite » puisqu'elles ne résultent ni d'une reconstruction à partir des indices narratifs internes aux œuvres, ni exclusivement d'une manœuvre de la production. On peut plutôt les traiter comme la formulation d'éléments d'interprétation et de jugements individuels prise dans une médiatisation – et même, sciemment destinée à être médiatisée par les épistoliers. Elles peuvent ainsi ponctuellement influencer l'évolution du titre, mais aussi l'expérience des autres fans :

Les lettres peuvent ainsi révéler les idées des rédacteurs sur le public visé par un comics et sur la manière dont il sera lu. Ces pages sont également importantes parce qu'elles permettent aux fans d'interagir avec les créateurs, les contenus et les autres lecteurs. C'est un des niveaux d'interaction

³²⁵ « *participatory world* »

³²⁶ Dans le volume Taschen paru à l'occasion des 75 ans de Marvel, Roy Thomas souligne toutefois que cette pratique reste marginale (2014 : 222), et donne l'exemple, comme gage d'authenticité, de lettres écrites par de futurs membres de l'équipe, dont Alan Weiss ou encore... Roy Thomas lui-même, qui succèdera à Stan Lee en tant qu'éditeur en chef de Marvel Comics en 1972.

³²⁷ « *the lettercols offered readers a site for mediated (if not manipulated) interaction.* »

³²⁸ Voir chapitre 2, p. 110-111.

les plus basiques de la culture *comics*, dans laquelle la participation est si répandue que cela contribue à la rendre unique parmi les cultures médiatiques populaires³²⁹. (Pustz 1999 : 167*)

Elles aident à construire et affiner le cadre d'interprétation : « Les lecteurs apprennent comment comprendre les histoires par les autres fans. Ils recevaient également de nouvelles informations “de l'intérieur” au sujet de ce qui allait arriver par la suite à leurs personnages préférés³³⁰ » (Pustz 2007 : 164*). Mais surtout, elles participent d'une « scénographie », au sens où Dominique Maingueneau (1999) entend le terme³³¹, fondée sur la mise en scène d'un dialogue incluant la participation fanique.

Une nette tendance, perceptible dès la première « *Fantastic 4 Fan Page* », se dégageait des lettres publiées dans *Fantastic Four* : les fans appréciaient notamment le *réalisme* des interactions entre les héros (Thomas 2014 : 222). On peut relever de nombreux extraits qui illustrent ce goût pour la proximité avec le quotidien :

The Fantastic Four a tout ce qu'il faut ! Super dessin, personnages géniaux, et une approche de l'histoire plus adulte que tous les autres magazines que j'ai lus (à l'exception de « *Amazing Adult Fantasy* », mais c'est aussi un des vôtres, d'après ce que j'ai compris³³²). Vous lancez sans aucun doute une nouvelle tendance dans les *comics* – des histoires à propos de personnages qui agissent comme des personnes réelles, et non pas des bons samaritains pâlichons qui insulteraient l'intelligence du lecteur moyen³³³. (Len Blake, *Fantastic Four* #4, mai 1962 [février 1962]*)

Ils ont les mêmes jalousies et les mêmes conflits de personnalités que les personnes réelles³³⁴ ! (S. Goldberg, *Fantastic Four* #4, mai 1962 [février 1962]*)

Vous lancez vraiment une nouvelle approche des *comics*, dans laquelle les personnages se comportent comme des personnes réelles³³⁵. (Gregory Christiano, *Fantastic Four* #6, septembre 1962 [juin 1962]*)

³²⁹ « *Letters thus can reveal editors' ideas about a comic's intended audience and about how it will be read. These pages are also important because they allow fans to interact with creators, content and other readers. This is one of the most basic levels of interaction in comic book culture where participation is so widespread that it helps to make it unique among popular media cultures.* »

³³⁰ « *Readers learned how to understand stories from their fellow fans. They also received new “insider” information about what's going to happen down the line for their favorite characters.* »

³³¹ Voir également chapitre 6, p. 350-351.

³³² On peut noter la bonne connaissance de ce lecteur du paysage éditorial et des logiques architextuelles, qui participe de son expérience de la sérialité. Sa lettre fait écho au slogan qui apparaissait en couverture d'*Amazing Adult Fantasy* : « Le magazine qui respecte votre intelligence* » (« *The magazine that respects your intelligence* »).

³³³ « *The Fantastic Four has everything! Great art, terrific characters, and a more adult approach to the stories than any other mag I've read (except “Amazing Adult Fantasy,” which is yours, too, I understand). You are definitely starting a new trend in comics – stories about characters who act like real people, not just lily-white do-gooders who would insult the average reader's intelligence.* »

³³⁴ « *They have the same jealousies and personality clashes as real people!* »

C'est le *comics* le plus original, le plus captivant, le plus réaliste, le plus surprenant de l'univers³³⁶!
(Rusty et Larry Bush, *Fantastic Four* #7, octobre 1962 [juillet 1962]*)

The FF est le magazine le plus réaliste jamais édité³³⁷! (Don Henrehan, *Fantastic Four* #8, novembre 1962 [août 1962]*)

En d'autres termes, ce sont les fans qui identifient et analysent les innovations génériques du *comics*. Cependant, la récurrence du thème du réalisme dans les discours doit bien apparaître comme une *tendance* du goût des fans – du moins de ceux qui écrivent à la rédaction – parmi d'autres potentiellement mises de côté lors de la sélection des lettres –, mais aussi comme une décision des auteurs de mettre cette tendance en valeur – potentiellement au détriment des autres – dans la mesure où elle leur paraît suffisamment consensuelle et intéressante pour qu'ils en prennent compte dans le traitement des histoires suivantes et dans la conception des titres ultérieurs³³⁸.

2. Le lancement de *Spider-Man*

Spider-Man illustre ainsi la volonté de franchir pas supplémentaire dans la mise en place d'un sous-genre qui sera théorisé *a posteriori* par Lee comme le « fantastique réaliste* » (« *realistic fantasy* ») (1974 : 16, 73), en faisant d'un personnage adolescent non plus l'acolyte d'un super-héros adulte, comme c'était le cas dans un bon nombre de titres Marvel ou de DC Comics, mais le protagoniste. Cette démarche va dans le sens de la remarque de Letourneux selon laquelle « les récits de genre ne sont pas de simples commentaires de séries intertextuelles et de définitions architextuelles. Leurs mutations reflètent les transformations sociales et résultent des nouvelles significations que leur assigne la collectivité sociale qui les définit » (2017 : 224). Cette évolution s'accompagne

³³⁵ « *You really are starting a new approach toward comic mags, where the characters act like every day people.* »

³³⁶ « *It is the most original, most exciting, most realistic, most surprising comic in the universe!* »

³³⁷ « *The FF is the most realistic mag yet!* »

³³⁸ Comme le résume Fiore : « Lee et Kirby ont fait tout leur possible pour que le titre se rapproche davantage des attentes manifestées par ce public (et *suscitées* par son existence, jusqu'alors insoupçonnée). La série a été déplacée de "Central City" à New York. Les personnages qui avaient été conçus comme des icônes (leader/figure paternelle, amoureuse potentielle, adolescent impulsif, anti-héros/*outsider*) ont soudain été l'objet d'un traitement narratif très différent. "L'évolution des personnages" (ainsi que son corollaire, "la continuité") est devenu une priorité » (2006 : n. p.*). « *Lee and Kirby strove to bring the title into a closer alignment with the expectations evinced by (and raised by the previously unsuspected existence of) this audience. The series was reset from "Central City" to New York. Protagonists that had been conceived as icons (leader/father figure, female love interest, hot-headed teen, anti-hero/outsider) were suddenly subjected to the canons of a very different type of storytelling. "Character development" (along with its corollary: "continuity") was placed at a premium.* »

d'un changement de dessinateur. En effet, Lee commence à travailler avec Kirby, mais le style héroïque de ce dernier ne convient pas au sujet selon lui : « J'ai *détesté* la façon dont il le dessinait. Non qu'il le faisait mal, mais ce n'était simplement pas le personnage que je voulais, il était trop héroïque³³⁹ » (Lee, in Theakston 2002 : 12*). C'est finalement Steve Ditko, dont le trait se prête mieux à des personnages adolescents selon Lee (Thomas 2014 : 226), qui hérite de Spider-Man. La première aventure de Spider-Man est publiée en juin 1962 dans *Amazing Adult Fantasy*, renommé pour l'occasion *Amazing Fantasy* (*Amazing Fantasy* #15, août 1962 [juin 1962])³⁴⁰. Ce choix de publication dans un *comic book* préexistant résulterait d'un consensus trouvé entre Lee et Martin Goodman, l'éditeur de Marvel, qui était sceptique quant au nouveau projet de Lee³⁴¹, afin de tester les potentialités du personnage auprès des fans sans prendre le risque de créer un nouveau titre dédié à un super-héros inédit.

En ce qui concerne le récit lui-même, et non plus l'appareil péritextuel qui l'entoure, la première planche remplit, comme dans le cas des *Mystères de Paris*, des fonctions informative, intrigante et axiologique. Mais il s'agit également pour les auteurs de distinguer le nouveau personnage au sein de la myriade de publications précédentes. Ainsi le cartouche introductif manifeste-t-il une distance ironique vis-à-vis des publications antérieures du genre super-héroïque :

Vous aimez les super-héros costumés ? Entre nous, dans l'industrie des *comics*, nous les surnommons « personnages en sous-vêtements longs » ! Et comme vous le savez, il y en a à la pelle ! Mais nous pensons que vous trouverez notre Spiderman [*sic*³⁴²] un petit peu... différent ! (Lee, Ditko, *Amazing Fantasy* #15, août 1962 [juin 1962]*)

³³⁹ « I hated the way he was doing it. Not that he did it badly — it just wasn't the character I wanted; it was too heroic. »

³⁴⁰ *Amazing Fantasy* #15 est intégralement accessible en version numérisée sur *Internet Archive* : https://archive.org/details/Amazing_Fantasy_vol_1_15

³⁴¹ Lee donne des détails à ce sujet dans un entretien datant de 1986 : « Il m'a donné 1.000 raisons pour lesquelles Spider-Man ne fonctionnerait pas. Personne n'aime les araignées, son nom ressemble trop à Superman, et comment un adolescent pourrait-il être un super-héros ? Alors je lui ai dit que je voulais que ce soit un personnage très humain, quelqu'un qui fait des erreurs, qui s'inquiète, qui a de l'acné, des problèmes avec sa petite amie, ce genre de choses. [Goodman a répondu :] "C'est un héros ! Pas un homme ordinaire !" J'ai dit : "Non, on va faire de lui un homme ordinaire qui se trouve avoir des super-pouvoirs, c'est ça qui le rendra intéressant." Il m'a dit que j'étais fou. » (Lee, in Theakston 2002 : 12*) « He gave me 1,000 reasons why Spider-Man would never work. Nobody likes spiders; it sounds too much like Superman; and how could a teenager be a superhero? Then I told him I wanted the character to be a very human guy, someone who makes mistakes, who worries, who gets acne, has trouble with his girlfriend, things like that. [Goodman replied,] "He's a hero! He's not an average man!" I said, "No, we make him an average man who happens to have super powers, that's what will make him good." He told me I was crazy. »

³⁴² L'orthographe officielle de Spider-Man comporte un tiret. Lee en a expliqué la raison sur son compte Twitter le 25 février 2010 : il s'agissait de le distinguer des publications de DC Comics, et notamment de

Images protégées

Lee, Ditko, Kirby, *Amazing Fantasy* #15, août 1962 [juin 1962]

Le ton est résolument réflexif et métanarratif, la narration étant prise en charge par l'équipe créative, ce qui produit un effet de sur-signification du cadrage fictionnel. C'est donc le niveau architextuel qui est investi ici, en circonscrivant un horizon d'attente décalé par rapport aux *comics* auxquels les lecteurs sont habitués. Comme dans la littérature sérielle, on peut relever dans *Spider-Man*, à l'instar de Letourneux,

l'importance des phénomènes hypertextuels de l'ordre du pastiche, de la parodie et, plus généralement, des déconstructions critiques des genres dans lesquels les œuvres sérielles s'inscrivent. Comme tout jeu, la pratique sérielle suppose une oscillation constante entre une adhésion aux règles édictées et une mise en évidence de leur caractère artificiel. Et comme toute littérature au second degré, elle porte en elle les possibilités d'un décrochage parodique. (Letourneux 2017 : 37)

Superman – mais aussi de Batman ou d'Aquaman. Une telle subtilité était un moyen de protéger l'auteur d'éventuels litiges avec des maisons d'éditions concurrentes concernant le *trademark*. Cependant, cette orthographe n'est pas encore stabilisée dans *Amazing Fantasy* #15, dans lequel le super-héros est successivement nommé « Spider Man » (sous-titre en couverture), « Spider-Man » (dans la bulle qui apparaît en couverture et dans le titre intérieur) et « Spiderman » dans le texte de la bande dessinée (cartouche de la planche initiale, p. 1, puis p. 6, p. 7 et p. 9). Cette remarque n'est pas aussi anecdotique qu'il y paraît : elle rappelle que les personnages de *comics* sont également des *marques* à part entière. URL : <https://twitter.com/therealstanlee/status/9602088102?lang=fr>. Voir chapitre 1, p. 70-71.

La dynamique de variation au sein du genre est mise en avant à travers le détournement de certains codes thématiques des *comics* de super-héros : le protagoniste n'est pas un homme au physique avantageux, mais un lycéen chétif. La page initiale introduit la double identité du protagoniste, Peter Parker et son ombre disproportionnée en costume de Spider-Man, le dessin soulignant le contraste entre l'adolescent impopulaire et mal dans sa peau et le super-héros à la carrure imposante et à la posture affirmée. La situation décrite, qui compose sur le motif de l'adolescent rejeté par ses pairs, est fortement ancrée dans les préoccupations quotidiennes des lycéens : isolé du groupe, exclu du « gang » qui apparaît dans la moitié gauche de la page, Peter Parker est désigné à travers des expressions de dénigrement courantes (« rat de bibliothèque*³⁴³ »). On peut noter l'effet d'écho entre l'ombre projetée et les propos de la jeune fille, qui se moque de la maladresse sociale de Peter Parker, qui « fait tapisserie* » dans les fêtes : « *wallflower* », signifie littéralement « fleur sur le mur », et renvoie ainsi au motif de la toile d'araignée sur le mur, tout en inversant la connotation péjorative de l'expression. Or, au moment où commence l'histoire, Peter Parker n'a encore jamais endossé son identité secrète : l'ombre projetée a une valeur proleptique, elle donne des indices concernant des développements ultérieurs. Plus exactement, il s'agit d'une « prolepse non dramatisée », pour paraphraser Baroni (2016a)³⁴⁴, puisque le centre déictique demeure dans le cadre temporel initial. Cette valeur pluri-temporelle de la case permet à la partie de droite de fonctionner comme un *teaser*³⁴⁵. Ainsi, alors même que l'intrigue ne semble pas être nouée et que la planche consiste en une case unique qui pose le protagoniste et ses relations problématiques avec son entourage, elle n'en remplit pas moins une fonction

³⁴³ « *bookworm* »

³⁴⁴ Baroni propose de différencier le *flashback*, ou « analepse dramatisée* », (« *dramatized analepsis* ») de l'« analepse non dramatisée* » (« *undramatized analepsis* ») : l'« analepse non dramatisée » comporte une « information concernant le passé de l'histoire transmise à travers des indices indirects ou un discours allusif des personnages » (2016a : 325*) (« *information concerning the past of the story conveyed through indirect hints or allusive discourse of the characters* »), tandis que l'« analepse dramatisée » « implique une forme de représentation du passé qui modifie le dévoilement linéaire de la *fabula* » (2016a : 325*) (« *involves some kind of enactment of the past that alters the linear unfolding of the fabula* »). Selon lui, « une simple évocation du passé ne saurait être considérée comme un *flashback* si une telle immersion est inexistante » (2016a : 319*) (« *a simple evocation of the past should not be considered a flashback if such immersion is lacking* »). La même distinction peut être faite dans le cas des prolepses et *flashforwards* : le *flashforward* correspondrait ainsi à une « prolepse dramatisée », de l'ordre de ce que Kuzmičova nomme « *enactment-imagery* » (2014 : 282). À ce sujet, voir chapitre 3, p. 148. En l'occurrence, dans la planche qui m'occupe, la seule ombre de Spider-Man s'avère insuffisante pour produire un déplacement du centre déictique dans le futur de la *fabula*, il ne s'agit donc pas d'un *flashforward* mais d'une « prolepse non dramatisée ».

³⁴⁵ Cette stratégie est courante dans les feuilletons en bande dessinée. Osterlé remarque ainsi que la case titre du n°112 du magazine *Coq hardi* est « [t]ournée à la fois vers le passé et le futur » (2016 : 134), la progression temporelle suivant le sens de la lecture, de gauche à droite. Voir également l'analyse des couvertures du *Journal de Tintin* et de *Spirou* par Boillat et Revaz (2016).

intrigante en suscitant de la *curiosité* : comment ce jeune garçon à l'allure de premier de classe en viendra-t-il à se transformer en justicier masqué ?

Il peut être intéressant de mettre cette planche en regard de la couverture du magazine, qui laisse quant à elle la part belle à Spider-Man saisi en pleine action, en train de capturer un criminel. Raphaël Osterlé identifie une thématique commune à la bande dessinée d'aventures franco-belge et aux *comics* : « le corps du héros mis en action devient le principal sujet de la représentation. Un récit d'aventures en bande dessinée se définirait alors comme une suite de cases où le corps est mis à mal, en danger ou en situation de lutte » (2016 : 124). La lecture des bulles, qui mettent en valeur l'opposition féconde entre Spider-Man et Peter Parker, donne une première idée de l'identité civile du nouveau super-héros – et remplit également un fonction de *teaser* : « Alors que le monde se moque de Peter Parker, l'adolescent timide... il va bientôt s'émerveiller devant la force ahurissante... de **Spider-Man**^{346*} ! » L'imbroglie de la conception couverture est rappelé par Thomas (2014 : 229) : Kirby, écarté de la série au profit de Ditko, réalise tout de même le crayonné de la couverture après que Lee a rejeté les propositions du nouveau dessinateur. Ce choix n'est peut-être pas surprenant étant données les spécificités du style des deux artistes : il contribue à l'effet de contraste entre le mouvement athlétique du super-héros en couverture (ancrage dans l'architexte super-héroïque, en cohérence avec le style de prédilection de Kirby) et la posture embarrassée de Peter Parker en première page (variation générique vers davantage de réalisme, ce qui correspond mieux au dessin de Ditko). La « réitération forcenée du corps du personnage principal » analysée par Osterlé dans les feuilletons en bande dessinée (2016 : 150) s'observe nettement ici. Alors même que la planche initiale ne comporte qu'une seule case, le protagoniste apparaît trois fois, décliné sous tous ses aspects : à droite du titre, en couleur, ce qui permet d'apprécier les détails du costume, en tant que Peter Parker, sous la forme graphique d'une silhouette prémonitoire. Cette insistance sur le corps du protagoniste (corps présent/corps à venir) permet de marteler l'identité visuelle du héros, de le rendre immédiatement reconnaissable, bref, d'organiser sa future récurrence.

Les seuils de *Spider-Man* instaurent ainsi une dramatisation de l'opposition structurelle entre deux univers, celui du quotidien et celui du romanesque, que Letourneux repère dans les récits de genre (2017 : 238). Mais tandis que dans un grand

³⁴⁶ « *Though the world may mock Peter Parker, the timid teenager... it will soon marvel at the awesome might... of Spider-Man !* »

nombre de récits sériels, « [l]e quotidien se limite à la périphérie du texte (seuil et conclusion) » (2017 : 238), il n'a pas vocation à être délaissé dans les histoires de l'Homme Araignée, puisque c'est précisément la tension entre sa vie de lycéen ordinaire et ses exploits de super-héros qui fondent l'intérêt narratif du *comics*³⁴⁷. Tout concourt ainsi à insister sur la « différence » mise en valeur par les auteurs dans le cartouche. Le « décrochage parodique » n'a donc pas une fonction anti-immersive ici, bien au contraire, il favorise l'introduction d'un héros plus proche de la vie quotidienne des lecteurs, auquel ils peuvent davantage s'identifier. Il inscrit également les planches dans la continuité de la discussion entre les créateurs et les fans dans les colonnes de *Fantastic Four*. Il n'y a pas de rupture nette entre le cartouche introductif ironique et le reste de la planche, qui pose les premiers éléments du monde fictionnel : la notion d'« architecte-monde » proposée Letourneux (2017 : 38) suppose ainsi une forme d'équivalence entre les niveaux diégétique et architextuel, comme si les conventions génériques recoupaient les conventions internes au monde fictionnel.

3. « Spider's Web » : le retour critique des lecteurs dans la rubrique courrier de *The Amazing Spider-Man*

Toujours sceptique à la lecture de la première aventure de Spider-Man, Goodman décide de supprimer *Amazing Fantasy*, qui n'avait pas rencontré un très grand succès dans les numéros précédents, au moment de la sortie du numéro 15 (Thomas 2014 : 228), en dépit de ce qui était annoncé dans le cartouche final et dans la *fan page* (« SPIDERMAN [...] apparaîtra tous les mois dans *Amazing** »).

Image protégée

Fan Page, « Important announcement from the editor! », *Amazing Fantasy* #15, août 1962 [juin 1962]

³⁴⁷ Cette tension a continué à être très largement exploitée par les adaptations cinématographiques, de la trilogie de Sam Raimi (2002, 2004, 2007) au récent *Spider-Man: Homecoming* (Watts, 2017).

Image protégée

Lee, Ditko, Kirby, *Amazing Fantasy* #15, août 1962 [juin 1962]

Ironiquement, les chiffres de ventes s'avèrent exceptionnels et les retours des lecteurs très positifs, ce qui pousse Goodman à consacrer un *comic book* à Spider-Man, dont la promotion est assurée dans la rubrique courrier de *Fantastic Four* #10 (janvier 1963 [octobre 1962]) :

J'espère que vous, Hulk, Thor, Antman et Spiderman resterez dans les parages longtemps.

Lee Cohen

Skokie, Ill.

*Merci Lee – et maintenant, la dernière de nos annonces : Spiderman, qui est apparu pour la dernière fois dans AMAZING FANTASY #15, n'a pas fait de nouvelles apparitions depuis quelques mois, parce que nous attendions de voir ce que les fans en pensaient³⁴⁸. Eh bien, votre réaction a été formidable, donc nous lançons une nouvelle série d'histoires de Spiderman qui sera en vente à partir de début décembre. Plus de détails dans le prochain numéro³⁴⁹. (Lee, Kirby, *Fantastic Four* #10, janvier 1963 [octobre 1962]*)*

Les auteurs s'appuient sur le succès des Quatre Fantastiques pour promouvoir le nouveau titre – et assoient dans le même mouvement l'unité du monde narratif :

³⁴⁸ Les stratégies commerciales qui ont conduit à la parution du nouveau titre sont évidemment évincées de l'annonce, et seul le bon plaisir des fans est mis en lumière.

³⁴⁹ « Here's hoping you and the Hulk, Thor, Antman, and Spiderman stick around for a long time.

Lee Cohen

Skokie, Ill.

Thanks Lee—and now, the remainder of our announcements: Spiderman, who last appeared in AMAZING FANTASY #15, has made no new appearances for a few months, because we waited to see what the fans thought of him. Well, your reaction has been terrific, and so we are launching a new series of Spiderman tales which will go on sale at the beginning of December. More details next ish. »

NOTE IMPORTANTE : Les QUATRE FANTASTIQUES font une apparence dans le nouveau comic book AMAZING SPIDER-MAN, #1, en vente le 10 décembre. NE LE MANQUEZ PAS³⁵⁰ ! (Lee, Kirby, *Fantastic Four* #12, mars 1963 [décembre 1962])

Fantastic Four #10 marque également une étape importante dans l'évolution de la rubrique courrier, dans laquelle Lee et Kirby développent des effets de proximités de plus en plus marqués. Ils prennent en effet l'initiative de modifier eux-mêmes l'adresse traditionnelle utilisée par les lecteurs, « cher rédacteur³⁵¹ » en « Chers Stan et Lee », pour lui donner un ton beaucoup plus informel :

Salut les fans et les amis ! Écoutez, assez de salamalecs du genre « Cher Rédacteur » à partir de maintenant ! Jack Kirby et Stan Lee (c'est nous !) lisons chaque lettre personnellement, et nous aimerions avoir le sentiment que nous vous connaissons et que vous nous connaissez ! Nous avons donc changé les salutations des lettres suivantes pour vous montrer à quel point elles sont plus amicales comme ça³⁵² ! (Lee, Kirby, *Fantastic Four* #10, janvier 1963 [octobre 1962]*)

On notera l'accentuation du registre familier la prégnance du lexique de l'amitié : les lecteurs ne sont pas seulement des lecteurs, mais des aussi « amis », le nouvel en-tête a vocation de donner un ton « plus amical ». Cette modification marque l'apogée de ce que Fiore désigne comme un « carnaval bakhtinien* » (« *Bakhtinian carnival* », 2006 : n. p.). La manœuvre de correction est délibérément affichée : elle est présentée comme une gratification pour les fans et reste dans des limites acceptables pour ces derniers, puisqu'elle n'atteint pas le contenu des lettres. Cette nouvelle convention est d'ailleurs rapidement adoptée par les épistoliers. Elle offre également l'avantage de poser les auteurs comme uniques interlocuteurs pertinents (ce qui masque les rouages éditoriaux) et d'éviter le phénomène d'anonymisation³⁵³. Outre la rubrique courrier, les lecteurs peuvent assister à une mise en scène *diégétique* du processus de création dans ce numéro : la métalepse en couverture, sur laquelle apparaissent les auteurs, est poursuivie dans les pages intérieures, qui décrivent leur difficulté à trouver un super-méchant aussi intéressant que Doctor Doom et la visite de celui-ci dans leur bureau pour les aider à se tirer de ce mauvais pas. Selon Fiore, Lee et Kirby ont compris que le « réalisme » exigé

³⁵⁰ « **IMPORTANT NOTE: The FANTASTIC FOUR make a guest appearance in the new AMAZING SPIDER-MAN Comics, #1, on sale December 10th. DON'T MISS IT!** »

³⁵¹ Suivant une convention instaurée par Julius Schwartz et Mortimer Weisinger, rédacteurs chez DC Comics dans les années 1950 (Fiore 2006).

³⁵² « *Hi fans and friends! Look—enough of that “Dear Editor” jazz from now on! Jack Kirby and Stan Lee (that’s us!) read every letter personally, and we like to feel that we know you and that you know us! So we changed the salutations in the following letters to show you how much friendlier they sound our way!* »

³⁵³ Voir chapitre 1, p. 53-55.

par les lecteurs ne concernait pas tant le niveau interne des histoires que celui de la relation entre fans et auteurs :

il était devenu clair que, quand les lecteurs réclamaient du « réalisme », ils parlaient plutôt de quelque chose de comparable à la « réalité » d'une relation proche et réactive entre narrateur et narrataire que de « réalisme psychologique ». Ces gens voulaient l'assurance que leurs préoccupations seraient toujours fidèlement notées, traduites et inscrites dans la matière fantastique du texte. Dans la mesure où Marvel a réussi à tenir ses promesses, elle a remis en cause à la fois les modèles d'Adorno et de De Certeau de la relation entre producteurs et consommateurs³⁵⁴. Les lecteurs de Marvel étaient davantage des co-producteurs des histoires qu'ils consommaient que des « produits » de celles-ci [...] ³⁵⁵. (Fiore 2006 : n. p.*)

Images protégées

Fantastic 4 Fan Page *Fantastic Four* #10, janvier
1963 [octobre 1962]

Spider's Web *The Amazing Spider-Man* #3, juillet
1963 [avril 1963]

³⁵⁴ Voir chapitre 2, p. 166-169.

³⁵⁵ « it had become clear that, when readers clamoured for “realism”, they meant something more akin to the “reality” of a close, responsive relationship between narrator and narratee than to “psychological realism”. These people craved the assurance that their concerns would always be faithfully noted, translated and inscribed into the fantastic terms of the text. To the extent that Marvel succeeded in upholding its end of the bargain, it defied both the Adornian and the De Certeauan models of the relationship between cultural producers and consumers. Marvel readers were more likely to be the co-producers of—rather than “produced” by—the stories they consumed [...]. »

Il était donc impensable dans ce contexte de ne pas ajouter une rubrique courrier dans *The Amazing Spider-Man*. Intitulée « Spider's Web », elle publiée régulièrement à partir du troisième numéro, à la grande satisfaction des fans, comme ce lecteur qui souhaitait avoir accès aux retours des lecteurs pour la première aventure de Spider-Man : « Créez une rubrique courrier avec les commentaires sur l'origine de Spider-Man dans *Amazing Fantasy* #15³⁵⁶ » (Bill Ryan, *The Amazing Spider-Man* #3, juillet 1963 [avril 1963]*). À l'instar de la *fan page* de *Fantastic Four* elle crée une forme d'anticipation qui s'ajoute à celle qu'engendre la tension structurée par le récit, et marque même souvent un temps d'avance par rapport aux planches. Elle offre ainsi une gratification aux fans, qui se voient accorder un statut d'initiés. Elle donne accès à des retours critiques développés sur les premiers épisodes de *Spider-Man*, dont l'histoire originelle parue dans *Amazing Fantasy*. Dans une récente étude statistique de la rubrique du courrier des lecteurs de *The Amazing Spider-Man* entre 1963 et 1995, John A. Walsh, Shawn Martin, Jennifer St. Germain (2018) identifient trois types de discours : création et créateurs (« *making and makers* »), personnages (« *characters* »), et problèmes sociétaux (« *social issues* »). Ils relèvent que le premier est particulièrement représenté la première année du *comics*, ce qui s'explique certainement par le fait que la nouveauté du titre invite à davantage de réflexivité. De ce point de vue, on peut signaler que les lettres publiées ne se limitent pas aux éloges – certainement pour écarter les soupçons d'auto-complaisance. En témoigne la lettre d'un lecteur nommé Buddy Saunders :

Le traitement du personnage de Spider-Man a été bien mené, mais à part ça l'intrigue n'était pas aussi bonne qu'elle aurait pu l'être. La première apparition dans *Amazing Fantasy* était super, mais l'intrigue du premier numéro n'était pas aussi bonne³⁵⁷. (Buddy Saunders, *The Amazing Spider-Man* #3, juillet 1963 [avril 1963]*)

Ainsi, quand bien elle ne propose qu'un accès partiel aux lettres envoyées à Marvel, la rubrique courrier n'en constitue pas moins un espace au sein duquel des voix discordantes ont la possibilité de se faire entendre, et donc un espace de débat – même si ce débat largement orienté par la rédaction. Dans *The Amazing Spider-Man* #3, les trois types de discours sont souvent entremêlés dans les lettres. Les fans se prononcent sur les qualités de dessin et de scénario des premières histoires, commentent la progression entre

³⁵⁶ « *Have a letter column in the first issues with comments on the Spider-Man origin in Amazing Fantasy* #15. »

³⁵⁷ « *The handling of Spider-Man's character has been well done, but otherwise the plot hasn't been as good as it could be. The first appearance in Amazing Fantasy was great, but the plot in the first issue wasn't as good.* »

Amazing Fantasy #15 et *The Amazing Spider-Man* #1, et jaugent les potentialités du dernier né de la maison Marvel (discours 1). Et pour la plupart d'entre eux, c'est le traitement réaliste du personnage qui est déterminant (discours 2). Tom Jones écrit ainsi :

Chers Stan et Steve :

The Amazing Spider-Man #1 était assez bon pour un premier numéro, et comparé aux autres premiers numéros que vous avez édités, il était super. Avec Spider-Man, vous tenez un héros qui touche le cœur des lecteurs. Sa situation financière, sa vie sociale, la manière dont il accepte son statut de super-héros, toutes ces choses rendent ce gars attrayant. (Oui, attrayant : c'est davantage la pitié que l'admiration qui le rendent attrayant³⁵⁸.) (Tom Jones, *The Amazing Spider-Man* #3, juillet 1963 [avril 1963]*)

Il s'inquiète également de la vraisemblance scientifique : « Question : Comment Spider-Man a pu arracher la portière de l'hélicoptère de ses gonds ? Est-ce que les araignées ont cette capacité³⁵⁹ ? » (Tom Jones, *The Amazing Spider-Man* #3, juillet 1963 [avril 1963]*) Ce à quoi Lee et Ditko répondent : « au sujet de ta question, souviens-toi, une araignée est beaucoup plus forte qu'un humain en proportion de sa taille ! Dans la mesure où Peter Parker a la force relative d'une araignée, et la taille d'un humain, eh bien, imagine seulement³⁶⁰ ! » (Lee, Ditko, *The Amazing Spider-Man* #3, juillet 1963 [avril 1963]*) Les suggestions de Bill Ryan vont dans le même sens : « Faites-le combattre des criminels ordinaires. Faites-en un détective plutôt qu'un mannequin sans vie qui fait fuir des envahisseurs extraterrestres³⁶¹ » (Bill Ryan, *The Amazing Spider-Man* #3, juillet 1963 [avril 1963]*). Enfin, je reproduis ici l'intégralité d'une lettre qui me paraît intéressante à plusieurs titres :

Chers Stan et Steve :

Comme j'ai lu presque toutes les histoires que vous avez écrites, je pense que mon opinion est tout aussi valable que n'importe quel type. Je voulais dire que votre histoire surprenante dans le premier exemplaire de Spider-Man était géniale. Mais si je puis me permettre, qu'est-ce que vous avez fichu

³⁵⁸ « Dear Stan and Steve:

The Amazing Spider-Man #1 was quite good as first issues go, and in comparison to other first issues edited by you two, it was great. In the Spider-Man, you have a hero that really reaches out to the hearts of the readers. His financial state, his social life, and his acceptance as a super-hero are all things that make this guy appealing. (Yes, appealing; his appeal is gained more through pity than admiration of him.) »

³⁵⁹ « Question: How was the Spider-Man able to rip the door of the helicopter off its hinges? Or do spiders normally have this ability? »

³⁶⁰ « regarding your question, remember – a spider is far stronger than a human being in proportion to his size! Inasmuch as Peter Parker has the relative strength of a spider, and the size of a human, well – just imagine! »

³⁶¹ « Have him battle common criminals. Make him more like a detective than a lifeless manikin who scares away alien invaders. »

avec la deuxième partie³⁶² ? Est-il différent au point que rien ne se passe comme prévu ? Votre prochain numéro est censé être super, mais si d'autres fans que moi ont ce sentiment après avoir lu le premier... eh bien, je ne pense pas que je gaspillerai mon argent pour un autre exemplaire comme le premier. Après avoir lu tellement de vos super histoires, j'aimerais juste savoir si vous vous êtes levés du mauvais pied le jour où vous avez bouclé de cette manière une aussi bonne histoire que celle de Spider-Man ?? Bonne chance pour le prochain numéro. J'ai l'impression que vous allez en avoir besoin.

Margaret Seth

955 Preston St.

Sciotoville, Ohio

C'était une lettre intéressante, Maggie, même si on n'arrive toujours pas à décider si tu es pour ou contre nous³⁶³ ! (Margaret Seth, Lee, Ditko, *The Amazing Spider-Man* #3, juillet 1963 [avril 1963]*)

D'une part, elle est écrite par une jeune femme qui, en tant que telle, ressent la nécessité de justifier sa prise de parole en ouverture de sa lettre – précaution oratoire dont se passe l'ensemble du lectorat masculin³⁶⁴. D'autre part, c'est elle qui adresse aux auteurs la

³⁶² Margaret Seth semble faire allusion non pas au premier numéro de *The Amazing Spider-Man*, mais bien à l'histoire d'origine publiée dans *Amazing Fantasy* #15. Celle-ci se divise en deux parties : la première n'est pas désignée, mais un titre signale la seconde (« *Part 2* », p. 7). Dans cette dernière, Spider-Man échoue à capturer un malfaiteur, qui assassine son oncle Ben.

³⁶³ « *Dear Stan and Steve:*

Having read almost as many stories as you have written I feel my opinion is as good as the next fellow's. Meaning to say that your startling story in #1 copy of Spider-Man was terrific. But may I ask what in the world did you do to the second part? Is he so different that nothing can go his way? Your next issue is supposed to be great, but if more of your fans such as I feel this way after reading the first issue... well, I don't think I'd waste my good money on another copy like the first. Having read as many of your great stories as I have, I'd just like to know which side of the bed you got up on to finish a good story such as Spider-Man the way you did?? Good luck on your next issue. I have a feeling you'll need it.

Margaret Seth

955 Preston St.

Sciotoville, Ohio

'Twas an interesting letter, Maggie, although we still can't decide whether your're for us or agin' us! »

³⁶⁴ Si elle n'est pas centrale dans mon analyse, la question du genre du lectorat de *comics* mérite cependant que je m'y attarde. Fiore estime que la proportion de lettres écrites par des femmes publiées par Marvel entre 1962 et 1966 se situe entre 10 et 15%. Il est en revanche difficile d'établir des données chiffrées quant au lectorat féminin. Patrick Parsons (1991 : 69-70) considère que 80 à 90% des jeunes filles âgées de 6 à 17 ans lisaient des *comics* autour de 1944. Cette statistique semble peu fiable à Suzanne Scott, mais celle-ci dénonce l'absence de prise en compte du public féminin dans le discours académique : « la construction discursive actuelle, qui envisage les femmes comme un public supplétif, masque le fait qu'elles faisaient préalablement partie du public des *comic books* à une époque où la consommation des *comics* n'était tout simplement pas genrée » (2013 : §2.3*). (« *the current discursive construction of women as a surplus audience obscures the fact that they were a preexisting segment of comic books' audience at a time when comics consumption wasn't as stringently gendered.* ») La rubrique courrier de *Spider-Man* va dans son sens. Un autre exemple révélateur, tiré du dixième numéro de *Fantastic Four* précédemment évoqué, est l'accueil reçu par la suggestion d'un lecteur d'éliminer Sue Storm : « Voici les résultats des sondages tirés de vos lettres : il y a quelques numéros, un lecteur a suggéré d'éliminer la Femme Invisible de FF. Votre réaction a été définitive, les fans. Huit lettres étaient pour abandonner Sue

critique la plus virulente du numéro, en pointant le déficit de continuité entre les deux parties de l'histoire publiée dans *Amazing Fantasy* #15. La stabilité du personnage lui apparaît donc comme une valeur essentielle, qui fonde le contrat de lecture : en négligeant cet aspect, les auteurs rompent la promesse implicite du *comics*, et trahissent les attentes qu'ils ont eux-mêmes construites dans les publications précédentes – du moins dans la perception qu'en a la lectrice, qui n'est pas nécessairement partagée par les autres fans.

À la lumière de cet exemple, il peut être utile de distinguer entre différents niveaux de sérialité. Les logiques éditoriales, articulées aux usages faniques, dessinent ce que je propose d'appeler, m'inspirant partiellement des travaux de Letourneux, une *sérialité prénarrative*, qui désigne les liens d'intertextualité entre les titres d'une même maison d'édition, ou même à une échelle supérieure, les liens d'architextualité favorisés par la concurrence entre les maisons d'éditions. La *sérialité* telle que je l'entends concerne quant à elle l'unité du monde narratif (qu'il s'agisse de mise en série ou de mise en feuilleton, et sans pour autant présumer de la cohérence de ce monde narratif). À

Storm, MAIS 639 exigeaient qu'elle reste membre de l'équipe ! » (Lee, Kirby, *Fantastic Four* #10, janvier 1963 [octobre 1962]*) (« *Here are the results of some polls taken from your letters: Some issues back a reader suggested eliminating the Invisible Girl from FF. You fans were definite in your reaction. Eight letters favored dropping Sue Storm, BUT 639 demanded that she remain one of the team!* ») Dans le numéro suivant, Larry Tucker écrit : « Je n'ai qu'un seul reproche. Il concerne la Femme Invisible. Soyons très clair : je ne veux pas qu'elle soit éliminée. Elle a trop de potentiel pour ça. Mon reproche est que son pouvoir est rarement utilisé. J'émetts principalement une objection quant au fait qu'en huit tentatives, elle a été capturée par quatre méchants. Je pense qu'elle serait meilleure comme personnage actif que comme otage » (Larry Tucker, *Fantastic Four* #11, février 1963 [novembre 1962]*). Le débat est mis en scène jusque dans les planches du *comics*, comme le rappelle Fiore : « mais j'ai reçu un certain nombre de lettres récemment – des lettres perturbantes... Voilà ! Un certain nombre de lecteurs ont dit que je ne participais pas assez... que vous... vous en tireriez mieux sans moi ! Et peut-être qu'ils ont raison ! » (Lee, Kirby, *Fantastic Four* #11, février 1963 [novembre 1962], cité par Fiore 2006 : n. p.*) (« *but I've gotten a number of letter lately—some disturbing letters... There! A number of readers have said that I don't contribute enough to you...you'd be...better off without me! And perhaps they're—right!* ») (« *Under the head of complaints, I have only one. It concerns the Invisible Girl. Now let me make it plain that I don't want her eliminated. She has too much potential for that. My complaint is that her potential is seldom utilized. I object chiefly to the fact that in eight tries, she has been captured by four of the villains. I think she would make a better action character than a hostage.* ») Fiore analyse ainsi les dialogues entre les personnages dans lesquels les comparses de Sue Storm ironisent sur les capacités des femmes à se battre : « La tentative des créateurs pour régler cette controverse, qui couvait depuis des mois dans les rubriques courrier [...], nous en dit plus sur les limites de leur propre compréhension de la relation entre le genre [sexuel] et le genre [artistique] que sur celle du lecteur implicite » (Fiore 2006 : n. p.*). (« *The creators' attempt to settle this controversy, which had been brewing in the lettercols for months [...], tells us more about their own limited understanding of the relationship between gender and genre than the implied reader's.* ») Mais l'insistance des lecteurs finit par faire son chemin et note une évolution du personnage en ce sens à partir du numéro 22 (*Fantastic Four* #22 janvier 1964 [octobre 1963]), dans lequel Sue Storm acquiert de nouveaux pouvoirs qui lui permettent de se battre aussi efficacement que ses homologues masculins, ce qui consitute selon Laura D'Amore une « victoire féministe typique » (2008 : n. p.*) (« *classic feminist victory* »). Sur l'utilisation du vote des lecteurs dans les *comics*, voir chapitre 5, p. 297-309.

l'évidence, ces sous-catégories sont souvent solidaires, Ainsi, les ressources de la transfictionnalité sont régulièrement mobilisées par Marvel, à l'instar de l'apparition des Quatre Fantastiques dans le premier numéro de Spider-Man. Mais les publications peuvent être autonomes entre elles (les histoires de l'anthologie *Amazing Adult Fantasy* ne concernent en rien Spider-Man ou les Quatre Fantastiques). La fidélisation du lectorat va au-delà d'un super-héros ou d'un titre unique, elle repose sur la capacité des lecteurs à naviguer entre les différents magazines. Ainsi, avant le lancement de *The Amazing Spider-Man*, les informations pertinentes sur le nouveau héros paraissent dans les colonnes de *Fantastic Four*. Une telle distinction ne doit donc pas faire oublier la continuité entre périodes et récits. Les aventures des super-héros font partie d'une scénographie englobante³⁶⁵, leurs épisodes sont inclus dans un dialogue supplantant – ou plus exactement une scénographie dialoguée – entre les fans et les auteurs. La stratégie de Marvel consiste à construire un sentiment de proximité qui se traduit à la fois thématiquement dans le monde narratif et dans l'interaction entre les auteurs et les fans. Spider-Man poursuit ainsi la voie d'un nouvel âge dans l'histoire de Marvel, et le succès jamais démenti de ses nombreux produits dérivés (déguisements, etc.) signale bien la capacité du personnage à s'immiscer dans la vie de ses lecteurs. On pourrait ainsi faire de Spider-Man une métaphore du fonctionnement de la sérialité narrative en régime médiatique, en filant le thème arachnéen : tout l'enjeu des récits sériels consiste à *tisser des liens* – liens des différents récits avec les genres dans lesquels ils s'inscrivent ; liens avec les autres récits proposés par les diffuseurs³⁶⁶ ; liens diégétiques et narratifs entre les épisodes ; liens entre les fans et les auteurs, qui se déploient, de nos jours, sur la « toile d'araignée mondiale », le World Wide Web.

IV — GÉNÉRICITÉS DES SÉRIES TÉLÉVISÉES

Esquenazi situe les origines de la genericité des séries télévisées dans la politique des studios d'Hollywood, tout en précisant des différences liées au contexte de production, de diffusion et de réception télévisuel :

Quand la télévision est arrivée, elle a « naturellement » utilisé le principe générique pour sa propre production. Cependant les caractéristiques de la diffusion télévisuelles ont infléchi en deux points au

³⁶⁵ Voir chapitre 6, p. 350-351.

³⁶⁶ « Diffuseurs » étant ici entendu au sens large : maison d'édition, chaîne de télévision, studios de cinéma...

moins les normes cinématographiques. La taille de l'écran et les budgets consacrés aux fictions télévisuelles ont conduit les responsables à abandonner la production des genres trop dispendieux (comme il était toujours possible de diffuser des films, ce n'était pas là abandonner la programmation de ces genres). D'autre part l'importance quantitative du public télévisuel féminin a incité les responsables à donner de plus en plus d'importance aux genres mélodramatiques dont ce public est supposé gourmand. Aussi les genres fictionnels du cinéma ont été réduits par la télévision à deux grands types. Le premier peut être résumé par le terme « d'aventure » ; s'appuyant sur les genres cinématographiques policier, fantastique, de science-fiction, il donne lieu à l'élucidation par le héros d'un mystère, ce qui va en général de pair avec l'élimination d'un « méchant ». Le second exploite les leçons du roman sentimental et du « film de femmes » pour narrer les affaires romanesques d'une communauté le plus souvent familiale ; il est essentiellement constitué par les commentaires sans fin suscités par des émotions et des sentiments éprouvés ou observés. On l'a rapidement dénommé du terme de *soap opera*, à la fois ironique (« opéra ») et réaliste (les premières productions étaient sponsorisées par des fabricants de savon). (Esquenazi 2002b : 97)

On peut compléter ce propos en précisant que l'archéologie générique des séries télévisées ne se limite pas au cinéma. On retrouve en effet à la télévision des traits génériques qui se rapprochent de ceux développés par le roman-feuilleton (le mélodrame, par exemple, est bien antérieur au cinéma, puisqu'il se développe au théâtre puis dans le roman-feuilleton), ainsi que la destination à un public ciblé en fonction de son sexe, de son âge, de sa catégorie sociale – alors même que la contrainte budgétaire mise en avant par Esquenazi ne rentre pas en ligne de compte dans le cas d'un média purement linguistique. Les limitations imposées par les contraintes budgétaires ne sont plus aussi marquées de nos jours : la revalorisation de la série télévisée s'accompagne de moyens financiers plus importants, qui autorisent davantage de souplesse et de mixité générique. Les genres coûteux, qui nécessitent un appareil imposant (costumes, effets spéciaux, décors, etc.) ne sont plus réservés au cinéma. *Game of Thrones* en fournit un exemple éclatant, avec un budget s'élevant à plus de 50 millions de dollars pour la première saison, qui permet amplement d'assumer le surcoût lié à la représentation d'un univers fantastique³⁶⁷. Le western, qui exige des décors reconstitués, a également pu renaître à la télévision grâce aux augmentations budgétaires.

Selon Esquenazi, une série télévisée « concentre le travail inventif dans la création de la formule », qui est « constituée par l'ensemble des traits qui définissent l'armature de

³⁶⁷ Ce budget a été doublé pour les dernières saisons, ce qui revient à 14 millions de dollars par épisode pour la septième saison, qui n'en compte que sept.

chaque épisode de la série » (Esquenazi 2002b : 99). Une série se définit selon lui par un ensemble de régularités génériques et de spécificités :

L'un des paradoxes de la série comme forme culturelle est ainsi d'être à la fois déterminée par la répétition de règles, proches des règles de genre, mais souvent plus contraignantes qu'elles, sous peine de ne pas être reconnue comme telle, tout en développant une spécificité très marquée, sous peine de ne pas apparaître sur les écrans, ou d'en disparaître. (Soulez 2011 : §16)

La « matrice » de la série, qui la définit spécifiquement, est donc complémentaire de la logique générique : « la structure donne suffisamment d'assurance au spectateur pour lui permettre d'affronter la part de nouveauté programmée par la matrice que comporte toute expérience inconnue » (Soulez 2011 : §25). Mittell écrit dans le même sens que « la fonction principale du pilote télévisé est de nous apprendre comment regarder la série et, ce faisant, de nous donner envie de continuer à regarder – ainsi, les pilotes réussis sont à la fois *didactiques* et *engageants*³⁶⁸ » (Mittell 2015 : 56*). On remarque que ces fonctions ne diffèrent guère de celles d'un *incipit* de roman-feuilleton comme celui des *Mystères de Paris*.

Il faut cependant souligner que du point de vue de la réception, la notion de *début* peut s'avérer floue et incertaine, notamment en ce qui concerne les séries au long cours, ainsi que Mittell le souligne :

en ce qui concerne les *soap operas* diffusés pendant la journée et les autres séries diffusées pendant des années comme *Doctor Who* ou *Les Simpson*, les débuts textuels sont si éloignés de l'expérience présente que peu de spectateurs contemporains les ont effectivement visionnés (du moins dans l'ordre), ce qui rend discutable l'idée d'un point d'origine précis d'une histoire en cours pour la plupart d'entre eux. Même dans le cas de feuilletons plus courts, les spectateurs commencent souvent une série en cours de route, ce qui suggère que le fait de regarder le début d'une histoire est moins commun que ce qu'on pourrait penser³⁶⁹. (Mittell 2015 : 55*)

Il convient donc de se départir de la rigidité du schéma « début-milieu-fin » qu'une tendance « texto-centriste » de la narratologie classique pourrait faire adopter par commodité. Dans une perspective ethnopoétique, Florence Dupont rappelle ainsi la nécessité de ne pas traiter le feuilleton comme un texte, car

³⁶⁸ « the chief function of a television pilot is to teach us how to watch the series and, in doing so, to make us want to keep watching – thus successful pilots are simultaneously educational and inspirational. »

³⁶⁹ « for daytime soap operas and other long-running series such as *Doctor Who* or *The Simpsons*, textual beginnings are so far removed from present-day experience that few contemporary viewers actually experienced them (at least in sequence), making the notion of a clear origin point of an ongoing story moot for most viewers. Even with shorter-lived serial television programs, viewers frequently enter a series midstream, suggesting that watching the beginning of a story is less uniform than we presume. »

Dallas n'est ni un livre ni un film. [...] *Dallas* n'a pas été fixé, constitué en objet autonome, consultable à volonté comme un livre ou une vidéo-cassette. On ne trouve que des fragments enregistrés çà et là. Mais peu importe car nous savons bien que *Dallas* ce n'est pas tous les épisodes de *Dallas*. Nous, vous, avons tous vu *Dallas* au hasard de sa distribution et de notre emploi du temps, manquant des épisodes, en revoyant d'autres plusieurs fois et c'était sans importance. Ce qui prouve d'ailleurs que *Dallas* n'est pas une histoire avec un début, un milieu et une fin, que ce n'est pas un texte. (Dupont 2005 : 77)

Tandis que le film repose sur une « idéologie textuelle », *Dallas* (CBS 1978-1991) est « un langage télévisuel “oral” » (Dupont 2005 : 78), ainsi que le notaient déjà Fiske et Hartley (2003 [1978]). De nouvelles générations de spectateurs s'ajoutent au public initial des *soap operas* les plus durables, comme *General Hospital* (ABC 1963-) et *Des jours et des vies* aux États-Unis, ou *The Archers* (BBC 1950-) et *Coronation Street* (ITV 1950-) en Grande-Bretagne. Lorsqu'ils s'étalent sur des décennies entières, les feuilletons sont conçus pour être pris en cours de route : il n'est évidemment pas question de regarder l'intégralité des 14'000 épisodes de *General Hospital* ou des 18'500 épisodes de *The Archers*. Comme les séries sérielles, les séries feuilletonnantes peuvent instaurer des points d'entrée au fil du récit. De même, les *showrunners* de *Doctor Who* (BBC, 1963-1989, 2005-), qui reprennent la série en 2005³⁷⁰, la rendent accessible aux publics néophytes tout en multipliant des indices de continuité avec les anciennes saisons à destination des *fans* de la génération antérieure : il ne s'agit pas d'un *reboot* de l'univers (le Docteur, incarné par Christopher Eccleston, est présenté comme le neuvième docteur), mais la mise en intrigue repart de zéro. De plus, la disparition d'un grand nombre d'épisodes du *Doctor Who*, perdus par la BBC, montre bien que la série, dans sa période classique (1963-1989), n'a pas été conçue dans une optique de conservation et qu'elle s'accommode d'une mémoire fragmentaire.

Il ne s'agit cependant pas d'un état de fait absolu : la multiplication des possibilités de fixation, qu'elles soient artisanales (archivage d'un contenu qui n'était pas destiné à cet usage) ou promues par le support (éditions complètes, DVD...), rapproche les récits sériels de la culture écrite et augmente les exigences du public en matière de consistance et de cohérence³⁷¹. Dans ce contexte, pour le formuler en termes logiques, la première livraison d'un récit sériel établit un certain nombre de propositions sur lesquelles il est

³⁷⁰ *Doctor Who* a été créée en 1963 par Sydney Newman et Donald Wilson et interrompue en 1989, avant d'être reprise par Russell T. Davies en 2005. Ce dernier cède la place de *showrunner* à Steven Moffat en 2010, qui est à son tour remplacé par Chris Chibnall en 2018.

³⁷¹ Voir chapitre 3, p. 175-186.

impossible de revenir par la suite. Sa fonction ne diffère guère de celle des débuts de romans-feuilletons ou de bande-dessinée : elle consiste également à capter l'intérêt du spectateur en dessinant un horizon d'attente qui s'appuie sur ses connaissances transnarratives.

Avant même de chercher à capter l'intérêt des publics, le pilote d'une série télévisée remplit également un rôle économique : les chaînes commandent généralement un pilote avant de s'engager dans la durée. Si les éléments saillants de l'intrigue apparaissent dès le premier épisode, c'est aussi parce qu'il est destiné avant tout aux diffuseurs, qui commandent généralement un épisode unique avant de s'engager sur la suite et qui doivent être convaincus du potentiel du récit sur la longue durée. Il ne faut donc pas négliger la fonction commerciale des pilotes, dont les diffuseurs constituent le premier public. Le pilote est la plupart du temps diffusé tel quel si la série obtient le feu vert de la chaîne³⁷². Les pilotes sont donc multi-fonctionnels :

Un pilote de télévision doit accomplir de nombreuses tâches. Au sein de l'industrie, il sert de test pour une série potentielle : il fournit une ébauche du programme pour la suite, il réunit le casting, l'équipe et les habitudes de production qui seront celles de la création de la série en cours. Un projet pilote fournit également des arguments en faveur de la viabilité d'une série, d'abord pour le public constitué des dirigeants du réseau, qui sont à la recherche d'un bon filon, ensuite pour les téléspectateurs potentiels qui doivent être convaincus de continuer à regarder. [...] Il faut établir le genre de l'émission, qui cartographie l'horizon d'attente des téléspectateurs, tout en expliquant pourquoi la série ne sera pas "juste un autre" exemple conventionnel de ce qu'ils ont déjà vu auparavant³⁷³. (Mittel 2002 : 56*)

³⁷² Cependant, les séries sont parfois contraintes de changer de casting entre le moment du tournage du pilote et le développement des épisodes suivants. Dans ce cas, plusieurs solutions sont possibles. Soit le pilote est diffusé tel quel, les producteurs comptant sur la « charité » des récepteurs (Walton 1990 : 183, voir chapitre 3 p. 182-183) et espérant qu'ils ne se formalisent pas de cette inconsistance. Par exemple, une actrice du pilote de *True Blood* (HBO 2008-2014) est remplacée par une autre après le pilote. Soit le pilote est complètement supprimé, par exemple pour *Gilligan's Island* (CBS 1964-1969), ou alors certaines scènes sont à nouveau tournées. Il est parfois entièrement refait. Ainsi, le pilote de *Game of Thrones* (HBO 2011-) a été très mal reçu lors de son visionnage par les responsables d'HBO, et le premier épisode effectivement diffusé n'a gardé que 10% environ des scènes d'origine, après un remaniement partiel du casting et de l'équipe créative. Voir Joanna Robinson, 3 février 2016, « *Game of Thrones* Show-Runners Get Extremely Candid About Their Original "Piece of Sh—t" Pilot », *Vanity Fair* [en ligne].
URL : <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/02/game-of-thrones-original-pilot-bad>

³⁷³ « A television pilot must accomplish numerous tasks. Within the industry, it serves as the test run for a potential series, providing the blueprint for the program going forward as well as assembling the cast, crew, and production routines that will be responsible for creating the ongoing series. A pilot is also an argument for a program's viability, first for the audience network executives fishing for a hit and then for prospective home viewers who must be persuaded to keep watching. [...] It must establish the program's genre as a means of mapping viewers' horizon of expectations, while making the case for why the series will not be "just another" conventional example of what they have seen before. »

Les campagnes de promotion des séries télévisées contemporaines s'inscrivent de plus en plus dans une logique d'investissement de l'espace public sous toutes ses formes et de narration transmédiatique – tandis que les récits eux-mêmes demeurent pour l'instant généralement cantonnés à la seule télévision. Le lancement de la première saison de *Boardwalk Empire* (HBO 2010-2014) s'est vu allouer un budget de 10 millions d'euros consacré notamment au développement de stratégies de *co-branding* (association avec des marques de whiskey, de casinos ou de chaînes de magasins, qui correspondent à l'imaginaire de la prohibition investi par la série) et à la mise en place d'une avant-première calquée sur le modèle des films hollywoodiens. Pour la campagne de *Dexter* (Showtime 2006-2013), les fontaines de plusieurs villes américaines se sont mises à verser du faux sang.

4. Le lancement d'une série au sein de l'Univers Cinématographique Marvel : *Agent Carter*

La série *Agent Carter* (ABC 2015-2016), *spin-off*³⁷⁴ des films *Captain America* (Johnston 2011, Russo 2014), constitue un bon exemple de ces stratégies transmédiatiques et de lancement d'une nouvelle série au sein d'un univers pré-établi et chapeauté par un dispositif de franchise, en l'occurrence l'Univers Cinématographique Marvel (MCU), qu'elle contribue à enrichir tout en développant un cadrage générique différent de celui des films. Comme je l'ai signalé plus haut, le MCU obéit à un fonctionnement très hiérarchisé entre les différentes œuvres³⁷⁵. Les films font office de récits matriciels, auxquels s'ajoutent un certain nombre de productions « satellites ». Le protagoniste de la série dérivée est souvent un personnage secondaire des films, comme l'agent Phil Coulson³⁷⁶ (Clark Gregg) dans *Les Agents du SHIELD* (ABC 2013-)³⁷⁷. Ainsi, Peggy Carter, incarnée par Haley Atwell dans *Captain America: First Avenger*, était un personnage très secondaire dans les *comics*, cantonné au rôle de « *love interest* », dont la

³⁷⁴ Le *spin-off* (ou série dérivée) est, selon Benassi, « le terme qui, dans le vocabulaire professionnel, désigne une fiction plurielle “dérivée” d'une fiction plurielle antérieure et dont la formule reprend et développe, de façon ouverte et explicite, un ou plusieurs des paramètres constitutifs de la formule originelle » (2013 :121). Le plus souvent, cette dérivation s'appuie sur un personnage ou plusieurs secondaires dont elle poursuit les aventures.

³⁷⁵ Voir chapitre 1, p. 68-75, chapitre 9, p. 564-575.

³⁷⁶ On peut voir Phil Coulson dans un certain nombre des films de la première phase : *Iron Man* (Favreau 2008), *Iron Man 2* (Favreau 2010), *Thor* (Branagh 2011), mais également dans *Avengers* (Whedon 2012), dans lequel il est tué par Loki (Tom Hiddleston)... avant de reprendre du service dans *Les Agents du SHIELD*, ressuscité par Nick Fury (Samuel L. Jackson).

³⁷⁷ On notera cependant que les séries sorties ces dernières années dans le cadre du MCU tendent à gagner en autonomie, car elles sont centrées sur des personnages absents des films (mais également inspirés des *comics*) : *Jessica Jones* (Netflix 2015-), *Daredevil* (Netflix 2015-)...

première apparition date de *Tales of Suspense #5* (Lee, Kirby, mars 1966 [décembre 1965]). Le personnage est davantage développé dans les films, sans toutefois dépasser véritablement le cadre de son histoire d'amour avec Steve Rogers/Captain America (Chris Evans). La série n'est pas développée immédiatement après la sortie de *Captain: America First Avenger* (Johnston 2011) : ce n'est qu'après la création d'un court-métrage de 15 minutes, sorti en 2013 dans les bonus du Blu-ray d'*Iron Man 3* (Black 2013), que le projet de série se met progressivement en place.

a) Le « *One-Shot* » *Agent Carter* (2013)

Le court-métrage, également intitulé *Agent Carter* (D'Esposito, Pearson 2013), s'insère dans la série des « Éditions uniques Marvel », produites entre 2011 et 2014, avant que la franchise ne s'étende à la télévision. Ces « *One-Shots* » (ainsi qu'ils sont désignés en anglais) dont la production est relativement légère sont destinés à la vente ou à la location directes (ou *direct-to-video*, abrégé DTV) sans passer par l'exploitation en salles de cinéma. Les *One-Shots* Marvel ont plusieurs fonctions.

D'une part, ils sont utilisés comme des outils promotionnels. Ainsi, *Agent Carter* est initialement diffusé lors du Comic-Con de San Diego de 2013 pour appuyer la promotion du second volet des aventures de Captain America, *Le Soldat de l'hiver*, sorti en 2014. Ils offrent également des contenus exclusifs, réservés à la vente directe, afin de stimuler les ventes de Blu-ray. En effet, à l'heure de la dématérialisation des supports, les studios de production tablent sur la plus-value des bonus des DVD et des Blu-ray pour inciter à l'achat³⁷⁸. En l'occurrence, Marvel les réserve exclusivement aux éditions en Blu-ray, plus luxueuses (et plus coûteuses) que celles en DVD. Ainsi les deux premiers « *One-Shots* » produits par Marvel, qui mettent en scène l'agent Coulson, sont inclus dans le Blu-ray de *Thor* (Branagh 2011) pour *Le Consultant* (*The Consultant*, Leythum, Pearson 2011), et sur le Blu-ray de *Captain America: First Avenger* (Russo 2011) pour *Une Drôle d'histoire en allant voir le marteau de Thor* (*A Funny Thing That Happened on the Way to Thor's Hammer*, Leythum, Pearson 2011³⁷⁹). *Agent Carter* est quant à lui disponible sur le Blu-ray d'*Iron Man 3*, sorti le 23 août 2013 en France et le 24 septembre 2013 aux États-Unis, où la parution physique est précédée de quelques jours par le

³⁷⁸ Voir chapitre 1, p. 80, n. 95.

³⁷⁹ *Le Consultant* raconte des événements qui se déroulent à la suite d'*Iron Man 2*, *Une Drôle d'histoire en allant voir le marteau de Thor* se situe dans le prolongement de *Thor* et *Agent Carter* dans celui de *Captain America: First Avenger*, comme je l'ai noté plus haut.

téléchargement digital (3 septembre 2013). Le court-métrage fait également partie des bonus du coffret Blu-ray de treize disques comprenant l'ensemble de la deuxième phase du MCU (*Marvel Cinematic Universe: Phase Two Collection*, sorti le 8 décembre 2015³⁸⁰), destiné exclusivement à la vente sur le site Amazon, avec le reste de la collection de « *One-Shots* » proposée par Marvel jusqu'à ce jour.

D'autre part, ils présentent un intérêt proprement narratif. Ils accentuent la continuité entre les différents films Marvel (puisque leur intrigue se rattache à d'autres films que celui que contient leur Blu-ray) et/ou offrent un développement narratif supplémentaire à un personnage secondaire bien reçu par les spectateurs. Comme l'indique le réalisateur d'*Agent Carter* (et co-président de Marvel) Louis D'Esposito :

il s'agit de raconter la meilleure histoire, et de trouver celle que nous voulons raconter – qu'elle se raccorde à l'Univers Marvel ou qu'elle mette un personnage en avant. Dans le cas d'Hayley, c'est un peu des deux. Nous voulions raconter l'histoire de Peggy Carter, qui a été abandonnée dans les années 1940. Annoncer au monde qu'elle dirigeait le S.H.I.E.L.D. avec Howard Carter constitue un excellent raccord³⁸¹*

En effet, le S.H.I.E.L.D. (*Strategic Homeland Intervention, Enforcement and Logistics Division*), organisation non-gouvernementale chargée de la protection de États-Unis puis du monde entier, est un élément récurrent du MCU qui est mentionné dès le tout premier film, *Iron Man*. De plus, la sortie du Blu-ray d'*Iron Man 3*, coïncide très exactement avec la diffusion du premier épisode de la série *Les Agents du SHIELD* sur ABC, également prévue le 24 septembre 2014. Ainsi, dans *Agent Carter*, qui se déroule en 1946, soit un an après les événements relatés dans le film de 2011, Peggy Carter, séparée de Captain America, qu'elle croit mort, s'ennuie dans les bureaux de la *Strategic Scientific Reserve* (la S.S.R., qui deviendra le S.H.I.E.L.D.). Elle décide alors, à l'encontre des préjugés sexistes émanant de son supérieur, qui l'empêche de se rendre sur le terrain, de prendre en charge une dangereuse mission sans consulter son supérieur.

³⁸⁰ Ce coffret est resté inédit en France jusqu'en octobre 2018.

³⁸¹ « *it's telling the best story, and finding that story we want to tell — whether it's connectivity to the Marvel Universe, or it's highlighting a character. In the case of Hayley, it's a little bit of both. We wanted to tell Peggy Carter's story — she's been left back in the '40s. Announcing to the world that she was running S.H.I.E.L.D. with Howard Stark is a great connectivity.* » Louis D'Esposito, entretien avec Albert Ching, 9 septembre 2013, « *Marvel Studios' Short Films Get Bigger with "Agent Carter"* », *CBR* [en ligne]. URL : <https://www.cbr.com/marvel-studios-short-films-get-bigger-with-agent-carter/>

Agent Carter témoigne de l'ambition grandissante des *One-Shots* Marvel. Sa durée est plus importante que celle du *Consultant* et d'*Une Drôle d'histoire en allant voir le marteau de Thor*, qui ne faisaient que quatre minutes et se limitaient au récit d'une anecdote. Elle poursuit un mouvement entamé avec le troisième *One-Shot*, *N°47 (Item 47*, D'Esposito, Pearson 2012), visible sur le Blu-ray d'*Avengers*, ainsi que le détaille D'Esposito :

Nous avons développé *N°47* à ce moment, et nous nous sommes consciemment efforcés d'en faire quelque chose de plus important. Je crois que nous avons doublé le budget, et nous avons doublé sa longueur. Nous n'avions qu'un seul lieu de tournage pour les autres, que nous avons filmés en deux ou trois jours. Le tournage de [*N°47*] a pris quatre jours et s'est déroulé sur plusieurs endroits et plusieurs décors. Ensuite nous avons fait la même chose pour *Agent Carter*. Nous avons doublé le budget. Nous n'avons pas doublé le temps de tournage, mais sa portée est beaucoup plus importante. C'est un film d'époque, il y a davantage d'acteurs, l'échelle est plus importante, il y a trois scènes de combats, alors qu'il n'y en avait aucune [dans les précédents *One-Shots*]³⁸².

Cependant, comme souvent dans le cas des films DTV, le budget reste limité et l'équipe doit multiplier les mesures d'économie pour faire face au surcoût engagé par les contraintes des films d'époques, et ce à toutes les étapes de la production, du développement à la post-production (pas de *storyboard*, réutilisation d'effets spéciaux tirés de *Captain America*, notamment les plans du New York des années 1940...). Les *One-Shots* n'ont pas vocation à devenir des séries et présentent une histoire close sur elle-même³⁸³. Ainsi, à un journaliste ayant apprécié le court-métrage et qui souhaiterait voir de nouvelles aventures de l'Agent Carter, le président de Marvel Studios, Kevin Feige, répond : « Les courts-métrages ne sortent jamais dans ce but. Ils sont toujours une manière pour nous de proposer un petit extra et un petit quelque d'amusant^{384*}. » En dépit

³⁸² « We developed "Item 47" at that time, and we made a conscious effort to make it bigger. We doubled the budget, I believe; we doubled the length of it. We only had really one location for the other ones; we shot in two or three days. ["Item 47"] was a four-day shoot in and of itself, we had multiple locations and sets. And then we did the same thing on "Agent Carter." We doubled that budget. We didn't double the shooting time, but the scope of it is much bigger. It's set in a period, there are more actors involved, the scale's bigger, there are three fight scenes — we've never had that in any of [the previous *One-Shots*]. » Louis D'Esposito, entretien avec Albert Ching, *ibid*.

³⁸³ Comme l'indique leur étymologie : le terme « *one-shot* » est emprunté au domaine des *comics*, dans ils désignent des numéros publiant des histoires indépendantes – à l'instar d'*Amazing Adult Fantasy*, mentionné plus haut. Voir p. 237.

³⁸⁴ « The shorts never start out as that. The shorts are always just us wanting to do a little extra, and a little something fun. » Kevin Feige, entretien avec Steve Weintraub, 25 juillet 2013, « Kevin Feige Talks Planning Marvel's Comic-Con Panels, IRON MAN 4, When They'll Announce the Phase Three Films, AGENT CARTER, and More », *Collider* [en ligne]. URL : <http://collider.com/iron-man-4-phase-3-marvel-films-kevin-feige/>

de cet ancrage dans un réseau de récits qui le dépassent, *Agent Carter* se singularise en se situant dans un paysage générique qui diffère des films du MCU.

b) Hybridation générique et continuité narrative

Concernant la promotion du court-métrage – qui s’insère donc elle-même dans la promotion des autres œuvres Marvel –, une affiche est révélée le 11 juillet 2013, soit une semaine avant le Comic-Con de San Diego (18-21 juillet 2013)³⁸⁵. Elle développe un réseau de références qui situent *Agent Carter* dans un ensemble transfictionnel qui la déborde, en soulignant l’inscription du court-métrage dans le MCU. Sa fonction d’appui publicitaire pour les longs-métrages est signalée par des contenus textuels qui indiquent qu’il s’agit d’un bonus inédit pour le Blu-ray d’*Iron Man 3* et qui annoncent la date de sortie de *Captain America : Le Soldat de l’hiver*. *Agent Carter* est présenté comme une aventure inédite de Captain America, quand bien même celui-ci n’apparaît pas dans le court-métrage. Outre ce rôle publicitaire, c’est bien la dynamique d’expansion du MCU qui est mise en avant. Par conséquent, l’affiche en appelle nettement aux compétences transnarratives du public.

Il faut rappeler que le contexte de présentation de nombreuses œuvres actuelles rend souvent un hommage direct à l’histoire éditoriale des genres médiatiques, et propose ainsi un cadrage interprétatif pour le public. Ainsi, certaines séries d’anthologie récentes sont conçues comme des hommages à l’histoire du format : le titre de *True Detective* (HBO 2014-) renvoie au magazine du même nom, paru entre 1924 et 1995 aux États-Unis, qui publiait des histoires de crime présentées comme authentiques. Ici encore, l’importance du genre (le « *true crime* ») est fondamentale, car il est inséparable du format de la collection, qui propose des récits indépendants les uns des autres : dans ce cas, c’est le genre qui fait l’unité de la série, et non les personnages ou le monde narratif. De même, la série *Penny Dreadful* (Showtime, Sky Atlantic 2014-2016) fait référence à un genre ayant connu un développement prolifique au XIX^e siècle, qui raconte des histoires sordides publiées en plusieurs livraisons vendues à un penny. Les mêmes remarques peuvent s’appliquer à *American Horror Story* (FX 2011-) ou à *American Crime Story* (FX 2016-). Suivant cette logique, l’affiche d’*Agent Carter* reprend très visiblement l’esthétique d’une

³⁸⁵ Créé en 1970, le Comic-Con de San Diego, qui était au départ une convention de *comics*, est devenue au fil des années l’une des plus importantes conventions consacrées à la culture médiatique, réunissant des fans du monde entier. Il sert de plateforme promotionnelle aux équipes de productions, qui lui réservent souvent l’exclusivité d’annonces importantes ou des contenus inédits (bandes-annonces, courts-métrages...).

couverture de *pulp* vieilli, à la tranche usée et aux pages jaunies. Il s'agit d'un renvoi à l'histoire éditoriale de Marvel, qui publiait initialement des recueils de nouvelles à faible coût, comme par exemple les *Marvel Science Stories*, édités par Robert O. Erisman à partir de 1938, qui relatent des aventures de science-fiction et dont les couvertures ont inspiré certains plans du premier film de Captain America.

Images protégées

Affiche du court métrage Agent Carter, 2013

Marvel Science Stories, vol.1, avril-mai 1939

Le choix d'un portrait dessiné d'Hayley Atwell, et non d'une photographie, est également révélateur à cet égard. Le court-métrage s'éloigne du genre super-héroïque : Peggy Carter n'est dotée d'aucun superpouvoir, elle n'a pas d'identité secrète ni de costume, et ses techniques de combat privilégiées sont les armes de poing et les arts martiaux. Comme l'affiche le suggère, le récit lorgne plutôt du côté de l'espionnage (sans pour autant renoncer aux thématiques science-fictionnelles qui dominant dans le MCU). Là encore, il s'agit d'un genre populaire et volontiers pratiqué par les *pulps* et les *comics* à partir des années 1930. On peut ainsi citer l'exemple de *Thrilling Spy Stories* (Better Publications) ou de *Ace G-man Stories*, publiés entre 1936 et 1943 par l'un des éditeurs de *pulps* les plus importants, Popular Publications. Marvel propose également des *comics* d'espionnage (*Spy Cases* à partir de 1950, *Kent Blake of the Secret Service* à partir de

1951). Cette mise en avant d'un jeu sur les régularités génériques s'apparente à une distanciation ironique. Si la plupart des spectateurs ignorent l'existence de ces publications, essentiellement connues de nos jours des collectionneurs, ce type d'iconographie leur est cependant familier, notamment depuis qu'il a été revisité par Quentin Tarantino avec *Pulp Fiction* (1994), dont les dominantes de rouge, jaune et noir se retrouvent dans l'affiche d'*Agent Carter*. Genre désormais obsolète, le *pulp* apparaît désormais comme un imaginaire dont les œuvres initiales sont tombées dans l'oubli, mais qui a laissé des marqueurs visuels forts, sédimentés par les multiples pastiches dont il a été l'objet, suivant la « logique de bricolage collectif » qui, selon Letourneux (2017 : 180), caractérise les genres médiatiques.

Cette forme d'archéologie générique répond à plusieurs objectifs. Elle s'inscrit dans le goût marqué pour une esthétique « rétro », à la suite de *Captain America*, qui est certainement le super-héros Marvel le plus ancré à un contexte historique³⁸⁶. L'équipe de production de *Captain America: First Avenger* avait déjà opté pour un regard humoristique sur les pratiques culturelles qui entouraient le personnage dans les années 1940 – qui a été par ailleurs très tôt l'objet de transpositions multimédiatiques, puisque les *comics* ont été adaptés en *serials* dès 1944. Ces choix iconographiques apparaissent comme une stratégie permettant d'élargir le public cible : ce ne sont plus seulement les « *geeks* » qui lisent les *comics* ou les adolescents qui vont voir les films qui sont visés, mais également des jeunes femmes en quête de personnages féminins forts et des amateurs de culture rétro³⁸⁷. Mais *Agent Carter* permet aussi de compléter un pan de l'histoire fictionnelle du MCU. *Captain America*, chantre du patriotisme guerrier dans les *comics*, est un super-héros rétrograde de par les valeurs qu'il incarne. En situant son histoire originelle (« *origin story* » en anglais) en 1940, date de sa création – à l'inverse des autres Avengers qui sont d'emblée transplantés au XXI^e siècle, *Captain America: First Avenger* préserve les caractéristiques originelles du personnage et offre une légitimation à son point de vue anachronique lorsqu'il se joint à la lutte contre Loki à son réveil, après soixante-dix ans d'hibernation (*Avengers*, Whedon 2012). La série étoffe le MCU en dotant ses institutions fictionnelles d'une histoire qui s'articule à l'Histoire réelle, par exemple à travers la fondation du S.H.I.E.L.D., qui remplace le S.S.R. après sa victoire sur l'unité scientifique secrète du Troisième Reich, Hydra pendant la Deuxième Guerre

³⁸⁶ Sa première apparition date de 1940 dans le premier numéro de *Captain America Comics* (Simon, Kirby, mars 1941 [décembre 1940]). Il est conçu comme un héros patriote qui lutte contre les forces de l'Axe.

³⁸⁷ Sur le public féminin des *comics*, voir p. 235-236, n. 364.

Mondiale. C'est cette histoire que poursuit *Agent Carter*, qui prépare ainsi le terrain des *Agents du SHIELD*. En guise de recontextualisation, la première minute du film reprend la séquence de *Captain America: First Avenger* mettant en scène la disparition du super-héros et ses adieux à Peggy. La légende insérée dans le plan suivant signale une ellipse : « un an plus tard ». Les personnages qui réapparaissent, comme le père de Tony Stark/Iron Man, Howard Stark (Dominic Cooper), et Dum Dum Dugan (Neil McDonough), contribuent à assurer la continuité. En outre, le court-métrage apporte une clôture narrative à des incertitudes que ne résolvait pas *Captain America*, dans lequel sort de Peggy après la disparition du héros était laissé en suspens :

Est-ce que vous considérez ce court-métrage comme une sorte de post-scriptum au premier *Captain America* ou comme une sorte de prologue au *Soldat de l'Hiver*, ou s'agit-il simplement d'un « *One-Shot* » ?

Hayley Atwell : Il s'agit sans aucun doute de l'épilogue de Peggy à *Captain America*, de ce qu'elle fait ensuite. Cela donne à son personnage un peu plus de contexte^{388*}.

À la fin d'*Agent Carter*, alors que le supérieur hiérarchique de Peggy, l'agent Flynn (Bradley Whitford) la réprimande d'avoir mené une mission sans autorisation, il reçoit un appel téléphonique d'Howard Carter qui lui annonce que son employée est nommée à la tête du S.H.I.E.L.D., ce qui lui assure une carrière brillante et l'affranchit du destin de *Captain America*³⁸⁹.

c) Problèmes de continuité entre le *One-Shot* et la série

Cependant, des discussions pour une série qui poursuivrait le court-métrage sont annoncées en septembre, quelques jours avant la sortie du Blu-ray d'*Iron Man 3*³⁹⁰. Cette nouvelle production fait suite à l'élargissement du groupe Marvel³⁹¹, qui donne d'abord lieu, en 2013, à la première série télévisée reliée au MCU, *Les Agents du SHIELD* :

³⁸⁸ « *Do you consider this short to be sort of a post-script to the first "Captain America" or a sort of prologue to "The Winter Soldier" or is it really just a "One Shot"?* »

HA: *It's certainly Peggy's epilogue to "Captain America." It's what she did next — it gives her character a little bit more context.* » Hayley Atwell, entretien avec Bryan Enk, 1^{er} août 2013, « 'Captain America' Star Hayley Atwell Gets to Be the Hero in 'Agent Carter' », *Yahoo! Entertainment* [en ligne]. URL : <https://www.yahoo.com/entertainment/blogs/movie-talk/captain-america-star-hayley-atwell-gets-hero-agent-182814818.html?guccounter=1>

³⁸⁹ Cette donnée fictionnelle est ensuite consolidé dans *Captain America : le Soldat de l'hiver*, dans lequel apparaît la photo des fondateurs du par Howard Stark, le père de Tony Stark (Iron Man), le Colonel Chester Phillips (Tommy Lee Jones), qui apparaît dans le premier *Captain America*, et Peggy

³⁹⁰ Voir par exemple Brendan Bettinger, 18 septembre 2013, « Marvel Developing AGENT CARTER TV Series Around 1940s S.H.I.E.L.D. Operative Peggy Carter », *Collider* [en ligne]. URL : <http://collider.com/marvel-agent-carter-tv-series/>

³⁹¹ Voir chapitre 1, p. 67-75.

Marvel Entertainment lance en 2010 une nouvelle division affiliée à l'entreprise de la chaîne généraliste ABC³⁹², Marvel Television, dont le but est principalement d'étendre l'expansion du MCU à la télévision. La commande d'une série *Agent Carter* par ABC, officialisée le 8 mai 2014, permet de répondre à une demande de plus en plus pressante de personnages féminins forts, dont le MCU est singulièrement dépourvu. Les diffuseurs n'attendent pas la sortie du court-métrage sur Blu-ray ni les retours du public, ni même la diffusion des *Agents du SHIELD* : alors qu'il n'a pas été conçu à cette fin, le *One-Shot* fait ainsi secondairement office de pilote et de « formule » de la série (Esquenazi 2002b : 99³⁹³). La première saison a d'ailleurs été commandée sans passer par l'étape du pilote, contrairement aux *Agents du SHIELD*³⁹⁴. Les créateurs de la série sont Christopher Markus et Stephen McFeely, qui avaient déjà officié comme scénaristes de *Captain America*, *Thor: The Dark World* et de *Captain America : le Soldat de l'Hiver*, ce qui témoigne bien d'une volonté de cohérence des équipes travaillant sur le MCU, afin de favoriser la consistance entre les différents opus. La série est diffusée à partir du 6 janvier 2015 sur ABC, pendant l'hiatus hivernal des *Agents du SHIELD*. Son lancement est soutenu par l'apparition de Peggy Carter dans deux épisodes des *Agents du SHIELD* quelques mois plutôt : « Shadows », qui met également en scène Dum Dum Logan (S02E01, 24 septembre 2014), et « The Things We Bury » (S02E08, 18 novembre 2014). La série se situe donc en lien aux éléments canoniques précédemment établis dans les films, la série *Les Agents du SHIELD* et le *One-Shot*. La narration suit un modèle feuilletonnant, indexé sur l'évolution de l'héroïne. L'une des *showrunners*, Tara Butters (avec Michele Fazekas et Chris Dingess) précise qu'il s'agit d'une demande explicite d'ABC :

Une des choses qui vient d'ABC je crois, c'est qu'ils ne voulaient pas une série épisodique, ils ne voulaient pas que ce soit une formule « Gadget de la semaine » ou « Méchant de la semaine », ce qui est changement très appréciable par rapport à il y a cinq ans. Je crois que c'est à cause de l'influence du câble, du DVR³⁹⁵ et du *binge-watching*³⁹⁶.

³⁹² ABC appartient également à Disney : elle fait partie depuis 1996 du groupe Disney-ABC Entertainment.

³⁹³ Voir p. 238.

³⁹⁴ C'est Joss Whedon qui réalise le pilote des *Agents du SHIELD* pour ABC en août 2012. La série a ensuite été officiellement commandée le 10 mai 2013.

³⁹⁵ Le *Digital Video Recorder* est un magnétoscope numérique, qui permet d'enregistrer du contenu audiovisuel sous forme numérisée. Sur l'influence du magnétoscope et du DVD sur la forme des récits, voir chapitre 1, p. 79-80.

³⁹⁶ « *One of the things I believe came from ABC was they didn't want an episodic show, they didn't want it to be Gadget of the Week or Bad Guy of the Week, which is such a nice change from five years ago. I think that because of the influence of cable and DVR and binge-watching, they're not afraid of continuing storylines.* » Michelle Fazekas, entretien avec Matt Webb Mitovitch, 27 janvier 2015, « *Agent Carter*

Agent Carter se différencie ainsi des séries de science-fiction comme *X-Files* (Fox 1993-2002, 2016-) ou *Doctor Who* (BBC 2005-), qui, tout en ménageant des arcs narratifs surplombants, proposent un grand nombre d'épisodes plus autonomes avec un antagoniste éphémère (surnommés « Monster of the Week episodes » dans la mythologie de *X-Files*³⁹⁷), mais aussi de la première saison des *Agents du SHIELD*.

Cependant l'extension temporelle du *One-Shot* pose des problèmes de continuité à la série. Comme je l'ai déjà mentionné, Peggy est promue à la tête de S.H.I.E.L.D. à la fin du court-métrage, mais elle occupe toujours son poste au S.S.R. dans les nouveaux épisodes. La saison est conçue par les créateurs comme un *midquel*, c'est-à-dire qu'elle se déroule entre le début et la fin du court-métrage, comme l'explique McFeely :

On ne peut pas la faire arriver au S.H.I.E.L.D. si rapidement. On veut rester dans ce monde dans lequel les gens lui manquent de respect et dans lequel elle fait ses preuves dans des missions ou des choses du genre. [...] La série est conçue pour [13 épisodes], peut-être même moins³⁹⁸. [...] Ce serait une série limitée à un méchant et un cas, et si vous l'aimez, on la refera l'an prochain, et ça se passera en 1947^{399*}.

On trouve une explication comparable dans un entretien de Fazekas, mais celle-ci en fait davantage un *prequel* qu'un *midquel*. L'arc narratif englobant de la série est identique à celui du *One-Shot*, l'accès de Peggy Carter à la tête du S.H.I.E.L.D. en constituant le point d'arrivée :

IGN : Comment la série va-t-elle fonctionner avec le court-métrage ? Parce que je crois avoir entendu qu'elle se déroule au milieu ? Est-ce que le court-métrage existe toujours, ou est-ce que vous aller en raconter une nouvelle version ?

Bosses Discuss Peggy's Triple Life (and New Love?), Stark's Secret Agenda and a 'Hopeful' Finale », *TVLine* [en ligne]. URL : <https://tvline.com/2015/01/27/marvels-agent-carter-preview-peggy-stark-jarvis-sousa-finale/>

³⁹⁷ Voir sur le site Wikia de *X-Files* : http://x-files.wikia.com/wiki/Monster_of_the_Week

³⁹⁸ Elle comprendra finalement huit épisodes.

³⁹⁹ « We can't get her to the end of S.H.I.E.L.D. that fast. We wanna stay in that world longer where people are disrespecting her and she's proving herself and going on missions and things like that. [...] [13 episodes] is how this is envisioned, maybe even less... [...] [I]t would be a limited series and you would wrap up that one bad guy and that one case, and then if you like it we'll do it again next year and it's 1947. » Stephen McFeely, cité par Steve Weintraub, 13 mars 2014, « Screenwriters Christopher Markus and Stephen McFeely Talk AGENT CARTER TV Series; Reveal Timeline, Plot and Planned Episode Count », *Collider* [en ligne]. URL : <http://collider.com/agent-carter-tv-series-christopher-markus-stephen-mcfeely/>

Fazekas : Si on conçoit le court-métrage comme la fin de la série, celle-ci mènerait au moment où elle est assignée au SHIELD^{400*}.

La dynamique narrative initiale, suivant laquelle Peggy lutte tout autant contre les ennemis du S.S.R. que contre le sexisme de ses homologues et de ses supérieurs est ainsi préversée. Cependant, suite au renouvellement d'*Agent Carter*, la deuxième saison se déroule en 1947 et Peggy travaille toujours pour le S.S.R.. La chronologie du *One-Shot* ne fonctionne donc plus. Le problème est lié aux limites de la chronologie diégétique mise en place par le *One-Shot*, et il s'avère difficile de s'extraire des bornes mises en place par celle-ci sans en perdre la « formule »⁴⁰¹. En outre, Bradley Whitford ne reprend pas son rôle de John Flynn dans la première saison, et c'est un autre personnage doté de caractéristiques morales similaires qui devient le supérieur de Peggy, Shea Whigham (Roger Dooley).

Cependant, étant donné qu'il n'est pas nécessaire de visionner le *One-Shot* pour comprendre la série, et qu'il n'est d'ailleurs pas diffusé sur ABC⁴⁰², le statut problématique du *One-Shot* et son ambivalence narrative, entre épilogue des films et « formule » imparfaite de la série, est une question qui préoccupe essentiellement le public des fans. Ce manque de consistance est le sujet de nombreux débats qui portent sur le rattachement du *One-Shot* au canon du MCU dans les forums, notamment sur Reddit. Les arguments avancés par certains fans fournissent à ce titre de bons exemples de la manière dont les fans peuvent tenter de rétablir la cohérence d'un ensemble logiquement défailant :

Officiellement, il a certainement été exclu du canon désormais, mais voici mon *headcanon*⁴⁰³...

Le *One-Shot* se passe avant la série. Howard Stark avait le projet de lancer le SHIELD [*sic*] avec Peggy. Il a des problèmes avec le gouvernement (saison 1), ce qui fout évidemment en l'air ses

⁴⁰⁰ « *IGN: How will that work with the short, because I think I've heard it kind of takes place in between? Does the short still exist, or are you going to be telling a new version of that?* »

Fazekas: If you think of the short as sort of the end of the series, the series would be leading up to that moment where she gets assigned to SHIELD [sic]. »

Stephen McFeely, entretien avec Eric Gildman, 16 juillet 2014, « *Marvel's Agent Carter Will Show Peggy's Road to Shield* », *IGN* [en ligne].

URL : <http://www.ign.com/articles/2014/07/16/marvels-agent-carter-will-show-peggys-road-to-shield>

⁴⁰¹ Ce problème ne s'est pas posé dans le cas des *Agents of S.H.I.E.L.D.* : les *One-Shots* mettaient en scène l'un des héros de la série, Phil Coulson, mais dans des scènes beaucoup plus ponctuelles et anecdotiques.

⁴⁰² Le court-métrage n'est pas inclus non plus dans l'édition complète de la première saison de la série en Blu-ray.

⁴⁰³ Un *headcanon* est une théorie fanique à propos d'une donnée fictionnelle implicite qui fait consensus parmi le *fandom*.

projets pour le SHIELD. Le statut de Peggy demeure identique, mis à part le fait qu'elle change de bureau, au début de la saison 1.

J'ai l'impression que ça se tient bien⁴⁰⁴. [...] (ArnekSnow, 2016, Reddit*)

Le lancement d'*Agent Carter* dépend ainsi des contraintes de sa diffusion, en DTV pour le court-métrage, sur une chaîne généraliste dans le cas de la série. La branche Marvel Television ne disposant pas de plateforme de diffusion, elle n'est pas la seule décisionnaire concernant la création des séries télévisées rattachées au MCU : ainsi, c'est ABC qui prend la décision d'annuler *Agent Carter* en 2016 après la saison 2, pour causes d'audiences insuffisantes. Cependant, pour ses projets d'envergure, Marvel Television ne limite pas ses collaborations à ABC et table sur en concurrence des diffuseurs, vendues au plus offrant. Ainsi, alors qu'Amazon et WGN America avaient fait par de leur intérêt, c'est finalement Netflix qui obtient quatre séries : *Daredevil* (2015-), *Jessica Jones* (2015-), *Luke Cage* (Netflix 2016-) et *Iron Fist* (2016-) ainsi que la mini-série *The Defenders* (2017-) qui réunit les quatre héros éponymes, suivant la même dynamique ascendante que celles des films consacrés aux Avengers. Ce système de concurrence implique ainsi l'éparpillement des différents récits sur diverses chaînes. Mais la logique de convergence médiatique du MCU pourrait très bien aboutir à un système de diffusion centralisé : Disney projette actuellement de développer des chaînes *streaming*, et la possibilité d'en créer une spécialement dédiée à Marvel n'est pas écartée⁴⁰⁵.

5. *House of Cards* : la remise en cause du rôle du pilote dans le « modèle Netflix »

Dans le nouveau mode de production qui se met en place au XXI^e siècle, les plateformes de V&D, centrées sur des algorithmes, modifient le rôle du pilote et de la promotion, tout en soulignant une fois encore la dépendance des formes narratives vis-à-vis de leur contexte de diffusion et de consommation. Ainsi que le soulignait Kevin Spacey dans une conférence tenue en 2013, de nombreuses séries sont annulées après le

⁴⁰⁴ « Officially, it has probably been written out of canon as of now, but here's my headcanon... The one-shot happened before the series. Howard Stark had plans to start SHIELD with Peggy. He gets in trouble with the government (season 1), which obviously scraps his SHIELD plans. Peggy's status quo remains unaltered, outside of being transferred to a different office, where she starts season 1. I think it holds up pretty well. [...] »

URL :

https://www.reddit.com/r/marvelstudios/comments/424ucq/is_the_agent_carter_oneshot_still_canon/

⁴⁰⁵ Voir ainsi les déclarations de Bob Iger, PDG de Disney, cité par Rick Aristotle Munarriz, 13 mai 2015, « Are You Ready for a 'Star Wars' or Marvel Cable Channel? », *Aol* [en ligne].

URL :

<https://www.aol.com/article/finance/2015/05/13/disney-star-wars-marvel-cable-channel/21182839/?gen=1>

tournage d'un pilote, qui risque de n'être jamais diffusé : « l'année dernière, 113 pilotes ont été réalisés. 35 d'entre eux ont été choisis pour être diffusés. 13 d'entre eux ont été renouvelés, mais la plupart ont maintenant disparu^{406*} ». C'est précisément ce système que le « modèle Netflix » prétend remettre en cause en promouvant un nouveau mode de production sériel, centré sur des algorithmes. Netflix est une entreprise américaine créée en 1997 qui propose du contenu audiovisuel en *streaming* sur Internet. Jusqu'en 2011, elle se contentait de racheter les droits des programmes diffusés. *House of Cards*, qui raconte les manœuvres politiques de Frank et Claire Underwood (Kevin Spacey, Robin Wright) pour accéder à la présidence des États-Unis, dont elle est l'unique diffuseur, est la première série originale qu'elle propose.

Le « modèle Netflix » correspond au franchissement d'un pas supplémentaire dans la prise en compte de ces usages par les producteurs et les diffuseurs. La chaîne a en effet instauré une rationalisation de la création des séries à partir de l'analyse de données, en utilisant les « Big data », qu'elle recueille auprès de ses usagers. Diverses données fines de consommation sont extraites (les fiches consultées par chaque spectateur, les programmes regardés, en intégralité ou non, le rythme d'actualisation, les pauses, les retours en arrière, etc.), à partir desquelles l'application d'algorithmes permet d'établir un système de prédiction des comportements et une anticipation de la demande. Ce système permet – en théorie du moins – de se dégager de l'impératif de « harponnage » immédiat du pilote. *House of Cards*, diffusée sur Netflix depuis 2013, est la première série dont la création est immédiatement liée à l'analyse de données. On peut distinguer plusieurs étapes dans sa production. D'abord, les droits de la série initiale de la BBC sont rachetés par un studio indépendant, Media Rights Capital. David Fincher, réalisateur reconnu, signale son intérêt pour le projet, qu'il souhaite produire avec Eric Roth. Puis Beau Willimon est recruté comme scénariste. L'agent de Kevin Spacey approche l'équipe début 2011, au moment où Willimon achève le script du pilote. Le projet est ensuite présenté à divers acheteurs potentiels : HBO, Showtime, AMC. Plusieurs chaînes sont intéressées, mais c'est Netflix qui obtient les droits de la série : elle commande immédiatement deux saisons de treize épisodes, quand les autres chaînes ne s'engageaient

⁴⁰⁶ « last year, 113 pilots were made. 35 of those were chosen to go to air. 13 of those were renewed, but most of them are gone now. ». Kevin Spacey, 23 août 2013, conférence MacTaggart, Edinburgh International Television Festival. La conférence est visible dans son intégralité sur le site du *Guardian* : <https://www.theguardian.com/media/video/2013/aug/23/kevin-spacey-mactaggart-lecture-video>

que sur le pilote, et laisse la possibilité aux créateurs d'adapter la durée de l'épisode au contenu :

L'équipe de *House of Cards*, plutôt que de produire quelques épisodes, d'attendre qu'ils soient diffusés, puis de s'inquiéter d'une annulation, a bénéficié d'un engagement inédit de la part de Netflix. *Vingt-six épisodes d'avance*^{407*}.

En effet, les analyses de données ont mis en évidence l'intérêt du public pour les films de Fincher et ceux avec Spacey, ainsi que pour le genre du thriller politique, ce qui a permis d'anticiper l'immense succès de la série, comme le souligne le directeur des programmes (*Chief Content Officer*) de Netflix, Ted Sarandos :

Netflix, qui possède 27 millions d'abonnés dans le pays et 33 millions dans le monde, a fait les calculs. Elle savait déjà qu'une bonne partie des spectateurs avait regardé du début à la fin les films de M. Fincher, le réalisateur de *The Social Network*. Et les films avec M. Spacey avaient également bien marché, de même que la version britannique de *House of Cards*. À partir de ces cercles d'intérêt, Netflix a été en mesure d'établir l'intersection d'un diagramme de Venn qui suggérait que l'achat de la série serait un très bon pari pour un programme original^{408*}.

Netflix table alors sur un principe de diffusion inédit. Plutôt que de livrer les épisodes suivant le rythme hebdomadaire traditionnel, qui pousse les spectateurs qui souhaitent regarder l'ensemble de la saison à leur gré à attendre la fin de la diffusion, au risque de se faire « spoiler », elle décide de livrer l'intégralité des épisodes le même jour. Dans une enquête publiée en 2015 sur son site presse, Netflix affirme ainsi que les données permettent d'établir à quel moment les spectateurs se font « harponner » par une série, ce qui signifie, selon leur définition de travail, de déterminer l'épisode à partir duquel 70% des spectateurs regardent la saison en intégralité.

⁴⁰⁷ « Rather than the *House of Cards* team producing a few episodes, waiting for them to air, then worrying about cancellation, it has an unprecedented commitment from Netflix. Twenty-six episodes upfront. » Beau Willimon, cité par Nathan Mattise, 2 janvier 2013, « *House of Cards*: The “13-hour movie” defining the Netflix experience », *Ars Technica* [en ligne]. URL : <https://arstechnica.com/information-technology/2013/02/house-of-cards-the-13-hour-movie-defining-the-netflix-experience/>

⁴⁰⁸ « Netflix, which has 27 million subscribers in the nation and 33 million worldwide, ran the numbers. It already knew that a healthy share had streamed the work of Mr. Fincher, the director of “*The Social Network*”, from beginning to end. And films featuring Mr. Spacey had always done well, as had the British version of “*House of Cards*”. With those three circles of interest, Netflix was able to find a Venn diagram intersection that suggested that buying the series would be a very good bet on original programming. » Ted Sarandos, cité par David Carr, 24 février 2013, « Giving Viewers What They Want », *The New York Times*.
URL : <https://www.nytimes.com/2013/02/25/business/media/for-house-of-cards-using-big-data-to-guarantee-its-popularity.html>

Image protégée

« Do You Know When You Were Hooked? Netflix Does », Netflix Media Center, 23 septembre 2015⁴⁰⁹

Les résultats montrent qu'il ne s'agit jamais du premier épisode, mais d'un épisode ultérieur (le troisième dans le cas de *House of Cards*). Netflix y voit une validation de la stratégie de diffusion dans la mesure où le pilote n'est pas suffisant pour fidéliser le public. De fait, en juillet 2017, Netflix disposait de 104 millions d'abonnés dans le monde, ce qui semble indiquer que cette stratégie a été couronnée de succès, même si, par ailleurs, elle redéfinit en profondeur la logique sérielle, puisque la saison diffusée en intégralité apparaît davantage comme une œuvre chapitrée que comme un feuilleton segmenté en épisode. Si *House of Cards* demeure sérielle, c'est surtout au niveau de l'enchaînement de ses saisons, qui n'est pas totalement planifié, et dont la diffusion reste segmentée et soumise aux réactions du public, ainsi qu'en témoigne la disparition soudaine de Kevin Spacey lors de la saison 6, suite aux accusations de harcèlement dont il a fait l'objet⁴¹⁰.

Ce dispositif s'accompagne d'une campagne de lancement « personnalisée ». Netflix produit dix bandes-annonces différentes, qui mettent en lumière divers aspects thématiques de la série. La plateforme fait apparaître prioritairement celle qui correspond le mieux aux goûts des abonnés en fonction des indications fournies par les données enregistrées par la chaîne :

il n'y a pas eu qu'une seule bande-annonce pour *House of Cards*, il y en a eu beaucoup. Les fans de M. Spacey ont vu des bandes-annonces centrées sur lui, tandis que les femmes qui ont regardé

⁴⁰⁹ Source : <https://media.netflix.com/en/press-releases/do-you-know-when-you-were-hooked-netflix-does>

⁴¹⁰ Voir chapitre 6, p. 382.

Thelma et Louise ont vu des bandes-annonces centrées sur les personnages féminins et que les amateurs de films sérieux ont vu des bandes-annonces qui reflétaient le style de M. Fincher^{411*}.

Cette pratique rappelle les annonces des romans-feuilletons de la Belle Époque analysées plus haut ; on peut notamment observer que la catégorisation genrée du public demeure d'actualité. Dans la bande-annonce destinée aux spectatrices, les relations amoureuses entre les personnages sont ainsi davantage mises en avant. La différence essentielle, permise par les nouvelles technologies, consiste dans le fait que chaque spectateur peut avoir accès uniquement à la bande-annonce qui correspond à ses centres d'intérêt supposés. Mais l'utilisation des « *big data* » ne modifie finalement pas fondamentalement l'approche sociologique rudimentaire adoptée par les organes de diffusion lorsqu'il s'agit d'anticiper les goûts des publics ciblés.

SYNTHÈSE DU CHAPITRE 4

Les seuils du récit sériel, qu'il s'agisse de l'*incipit*, des appareils promotionnels ou des inscriptions génériques et de leur affichage, sont donc l'objet d'un investissement particulier dans le contexte de la culture médiatique. Leur valeur publicitaire, articulée aux composantes diégétiques et/ou narratives du monde du récit, est surinvestie pour faire face à une concurrence grandissante. Il s'agit de créer le battage médiatique, ce que Gray, empruntant au vocabulaire du *marketing*, désigne comme la « *hype* », c'est-à-dire « une campagne publicitaire qui va “au-delà” et “plus loin” que la norme admise, en établissant une présence accrue, souvent pour une période courte et éphémère⁴¹² » (2010 : 5*). La quantité de ces seuils évolue en fonction de la concurrence. Au début du XIX^e siècle, le contexte de présentation est faible et se réduit souvent à un encart laconique, publié dans le journal la veille ou le jour même du premier. La fonction promotionnelle est alors exclusivement portée par l'*incipit*. À partir de la fin du XIX^e siècle au contraire, les affiches envahissent les murs des villes. On observe ainsi une nette prédominance du code visuel, y compris pour la littérature, lorsqu'il est question d'orienter le choix des lecteurs (affiches, mais également couvertures de livres dans le cadre des collections). De même, à la télévision, le contexte de présentation est plus faible à l'époque où la présence des

⁴¹¹ « *there was not one trailer for “House of Cards”, there were many. Fans of Mr. Spacey saw trailers featuring him, women watching “Thelma and Louise” saw trailers featuring the show’s female characters and serious film buffs saw trailers that reflected Mr. Fincher’s touch.* » David Carr, *ibid.*

⁴¹² « *Hype is advertising that goes “over” and “beyond” an accepted norm, establishing heightened presence, often for a brief, unsustainable period of time [...].* »

spectateurs devant les écrans est assurée à certaines tranches horaires. À l'inverse, une offre foisonnante conduit presque inévitablement à des campagnes publicitaires frénétiques⁴¹³ et à une valorisation du choix individuel, de la « liberté » du consommateur, ce qui explique le développement des chaînes de V&D.

Les seuils sont révélateurs de la manière dont le pôle de la production construit son public. On a pu observer à travers l'analyse de ces différents exemples une volonté d'élargir au maximum le public cible en proposant des récits se caractérisant par une mixité générique mise en avant dès les campagnes de promotion et dès les premiers segments narratifs. Cela passe parfois par une adresse directe au public (et parfois à un public précatégorisé : femmes, enfants...), qui peut prendre différentes formes, qu'il s'agisse d'une apostrophe de l'auteur-narrateur, comme dans le cas des *Mystères de Paris* ou de *Spider-Man* (et dans ce cas le moment d'entrée dans le monde fictionnel s'avère délicat à isoler), ou d'un contexte de présentation adapté à des publics différenciés, comme dans le cas des annonces de romans-feuilletons au début du XX^e siècle ou des bandes-annonces de *House of Cards*.

Les seuils constituent également un espace contractuel. La mixité générique, qui n'est pas l'apanage des seuls récits « complexes » à forte valeur symbolique, est avant tout induite par l'ampleur narrative des récits sériels, et réciproquement, elle assoit leur inscription dans la longue durée en démultipliant les possibilités scénaristiques du monde fictionnel. Dans la première moitié du XIX^e siècle, ce phénomène demeure accidentel : les *Mystères de Paris* sont initialement adressés par Sue à un public bourgeois, l'auteur n'avait guère planifié, au début de la publication, que son roman-feuilleton pourrait intéresser plus largement. Par la suite, cibler des publics variés, aux goûts contrastés, apparaît comme un moyen commode pour augmenter l'audience. On assiste ainsi à l'élaboration de stratégies stratifiées qui ne se résument pas à la répétition de stéréotypes génériques. Certes, le recyclage de tout ce qui a fonctionné précédemment, en s'appuyant sur le terreau médiaculturel, est systématique (auteurs, acteurs, personnages, univers, genres...). Mais l'attrait de la nouveauté apparaît comme l'argument de vente le plus puissant, et lorsque les récits s'appuient sur des innovations technologiques, comme dans le cas des ciné-romans ou des algorithmes de Netflix, ce sont celles-ci, et le gain expérientiel qu'elles offrent, qui sont présentées aux publics, avant toute autre

⁴¹³ Voir également chapitre 6, p. 378-387, pour une analyse de la campagne publicitaire de *Baron noir*.

information concernant le cadrage générique ou le contenu narratif (voir *Les Mystères de New York* ou *House of Cards*). Les récits sériels ne construisent donc pas *un* horizon d'attente, mais *des* horizons d'attente, qui peuvent par ailleurs amenés à évoluer en cours de diffusion, comme on le verra par la suite.

CHAPITRE 5. *CLIFFHANGER* ET ACTIVITÉ ANTICIPATRICE DES RÉCEPTEURS

Comme tous les lecteurs de romans-feuilletons ou de bandes dessinées périodiques et comme tous les spectateurs de séries télévisées ont pu en faire l'expérience, les feuilletons sont souvent stratégiquement interrompus à un moment marqué par une forte tension, ainsi que le remarquait Iser :

Le plus souvent, le récit est interrompu au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante, ou bien au moment précis où l'on aurait voulu connaître l'issue des événements que l'on vient de lire. La suspension ou le déplacement de cette tension constitue une condition élémentaire de l'interruption du récit. Un tel effet de suspense fait que nous cherchons à nous représenter immédiatement l'information qui nous manque sur la suite des événements. (Iser 1976 : 332)

La coupe revêt dans le roman-feuilleton une importance fondamentale, comme l'a noté Guise : « Le premier aspect particulier de la technique du roman-feuilleton est l'art du découpage » (1964 : 300). Dionne rappelle que ce procédé a été observé – et moqué – très tôt par les contemporains : « dans les parodies comme dans le discours critique du XIX^e siècle, la chute a rapidement représenté, par synecdoque, le *genre* du feuilleton » (2017 : 102). On le retrouve par exemple formulé par un rédacteur en chef qui dicte ses consignes à un futur feuilletoniste dans le roman parodique de Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, publié en feuilleton dans *Le Constitutionnel* en 1842, au même moment que *Les Mystères de Paris* :

C'est surtout dans la coupe, m^{onsieur}, que le vrai feuilletoniste se retrouve. Il faut que chaque numéro tombe bien, qu'il tienne au suivant par une espèce de cordon ombilical, qu'il inspire, qu'il donne le désir, l'impatience de lire de suite. Vous parliez d'art, tout à l'heure ; l'art, le voilà. C'est l'art de se faire désirer, de se faire attendre. Vous avez, je suppose, un M. Arthur auquel votre public s'intéresse. [...] À la fin de chaque feuilleton, une situation critique, un mot mystérieux, et Arthur,

toujours Arthur au bout ! Plus le public aura mordu à votre Arthur, plus vous devez en tirer parti, le lui présenter comme une amorce. (Reybaud 1846 [1842] : 78-79)

Le rédacteur en chef donne ensuite à son disciple un exemple ce qu'il appelle un effet « très nouveau » (Reybaud 1846 [1842] : 80) avant de se lancer dans une explication de texte en bonne et due forme :

« [...] Éthelgide, épouvantée, se jeta sur son lit et chercha à se faire un rempart de ses rideaux ; mais quel fut son effroi quand elle vit sortir des parois du mur qui faisait face à sa couche un bras nu et une main livide tenant par les cheveux une tête sanglante et défigurée.

Quelle était cette main !!! Quelle était cette tête !!! »

(*La suite au prochain numéro.*)

– Voilà, m'onsieur, ce que j'appelle arrêter un feuilleton. C'est-à-dire que sur deux millions de lecteurs, il n'en est pas un seul qui ne voudra savoir ce que c'est que cette tête si hardiment suspendue entre deux numéros. On peut qualifier le moyen de triomphant. (Reybaud 1846 [1842] : 81-82)

L'« art de la coupe » est devenu, dès la publication des premiers romans-feuilletons, l'emblème de la commercialité racoleuse des récits feuilletonnants, dont il constitue une des caractéristiques centrales, voire définitives. On aura reconnu dans cet exemple fictionnel ce qu'on désigne aujourd'hui communément par un terme anglo-saxon désormais très largement répandu : le *cliffhanger*. Comme le souligne Baroni, le *cliffhanger* est un mode de retardement spécifique, indissociable de la périodicité :

le *cliffhanger* se distingue du *suspense* (et également de ce pic de tension que l'on désigne comme le *climax*) par la nature du délai introduit entre les questions et les réponses qui structurent l'intrigue. En effet, pour qu'il y ait un *cliffhanger* il faut que le *suspense* soit associé à une *interruption* du récit, ce qui ne correspond pas aux cas, beaucoup plus fréquents, d'une simple dilatation de la scène par l'introduction de ce que Roland Barthes appellerait une « catalyse » (1966 : 9). (Baroni 2016 : §2)

Ce *cliffhanger* peut intervenir dans les différentes formes d'interruption temporaire du récit : à la fin des épisodes, et dans le cas des séries télévisées, au moment des coupures publicitaires et des fins de saison.

Cependant, l'apparition de cette terminologie spécifique est beaucoup plus tardive. Alors que le terme « coupe », privilégié dans les premiers moments de l'histoire du roman-feuilleton français, désignait avant tout l'organisation discursive, le mot *cliffhanger* renvoie à une séquence actionnelle stéréotypée (Dufays 1994) qui emblématise une situation de danger hyperbolique : un personnage est suspendu à une

falaise et ne peut compter que sur la force de ses bras pour ne pas tomber immédiatement. Dans ce script, plusieurs dénouements sont envisageables : il tombe et meurt (scénario le plus probable dans le monde réel, mais le plus improbable dans le monde narratif) ; il tombe mais réussit à se réceptionner ; il est secouru avant de tomber. Mais le mot en vient à désigner implicitement le moment précis où l'unité narrative s'achève momentanément ; il est donc indissociable des fonctions poétiques du récit. Le *cliffhanger* fait désormais partie du vocabulaire courant des récepteurs de récits sériels, qui identifient parfaitement les mécanismes narratifs à l'œuvre. Lorsqu'on cherche à retracer l'origine du mot, il convient de distinguer entre *étymologie* et *usage*. Lorsque David Lodge (2011) attribue l'invention à Thomas Hardy dans *A Pair of Blue Eyes* (1872-1873), il se livre davantage à une hypothèse étymologique qu'à une véritable hypothèse historique sur l'usage du mot. *A Pair of Blue Eyes* présente en effet une scène dans laquelle un personnage est suspendu à une falaise, mais sans que cette situation ne conduise à une suspension du récit⁴¹⁴. S'il est souvent associé aux *serials*, le terme n'est toujours pas utilisé au début de leur histoire, comme le rappelle William C. Cline :

L'ingrédient véritablement distinctif qui a permis d'identifier indéniablement le *serial* comme une forme de récit spécifique est le climax à fin ouverte qui clôt chaque chapitre : les « Périls ». Afin d'inciter le spectateur à revenir la semaine suivante, on a découvert que rien ne fonctionnait aussi bien que de mettre le personnage principal, impliqué dans une situation apparemment sans danger, au seuil de la mort ou au bord de la destruction à la fin de chaque épisode. À l'époque de *The Perils of Pauline*, on appelait cela les « périls » et ce mot – tout comme l'appellation « *cliff hanger* » – a continué à être utilisé pour décrire une technique de suspense exceptionnelle et palpitante⁴¹⁵. (Cline 1984 : 6*)

D'après le Merriam-Webster en ligne, le mot-valise est attesté à partir des années 1930, sous l'orthographe « *cliff hanger* »⁴¹⁶. Un des exemples les plus anciens date de 1931, dans une revue hebdomadaire spécialisée dans l'actualité des spectacles (théâtre, cirque, fêtes foraines, cabarets, cinéma) destinée aux professionnels mais aussi au grand public, *Variety*, à propos de *serials* produits par Universal :

⁴¹⁴ Voir Baroni (2016 : §1).

⁴¹⁵ « *The truly distinctive ingredient that positively identified the serial as a separate storytelling form was the open-end climax to each chapter – the Perils. As a means of provoking the moviegoer to return the following week, it was discovered early in the silent days that nothing worked quite so well as having the main character involved in a seemingly futile situation – staring into the jaws of death or teetering on the brink of destruction – at the end of each episode. In Pauline's days these were called the « perils » and that name – like the designation “cliff-hanger” – also continued to describe a unique and provocative suspense technique.* »

⁴¹⁶ URL : <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/where-cliff-hangers-come-from>
Voir aussi Barefoot (2017 : 23).

U Will Glorify Cliff Hangers In 4 Serials—Maybe 6. Glorifying the firemen and the brave lads of circuses and plains in its current serials, Universal will continue its Ziegfieldian activities next year. (Variety, vol. 101, 14 janvier 1931⁴¹⁷)

Son usage est limité aux colonnes de *Variety* au début des années 1930, avant de se répandre dans d'autres magazines vers le milieu de la décennie. Son emploi obéit à une fonction promotionnelle : il s'agit de pousser les spectateurs à aller voir les films d'Universal. La pratique de l'argot journalistique et du néologisme est une stratégie courante de la revue selon François Ropert (2009), elle a pour enjeu de fédérer ses publics divers autour d'un vocabulaire commun. La généralisation rapide du terme résulte selon ce dernier de deux phénomènes linguistiques conjoints, la démétaphorisation (le mot se vide de sa dimension métaphorique) et la déterminologisation (le terme devient un *mot* en perdant sa valeur métaphorique et en devenant courant)⁴¹⁸. Le mot est récupéré tel quel en français quelques décennies plus tard, palliant l'absence de terme générique pour désigner cette stratégie narrative dans les différents médias.

L'usage de son corollaire « *spoiler* », qui désigne le fait de gâcher le plaisir de l'intrigue (d'un récit unitaire ou d'un récit sériel) en dévoilant son dénouement, est quant à lui beaucoup plus tardif. C'est dans un article d'un magazine humoristique, *National Lampoon* (avril 1971), signé Doug Kenney qu'on trouve le premier exemple attesté du verbe *to spoil* dans ce sens. Il est intéressant de noter que sa fonction est exactement inverse de celle de « *cliffhanger* » dans *Variety*, puisque Doug Kenney l'utilise à des fins anti-publicitaires : le but avoué de son article est de « spoiler » un grand nombre de films classiques d'Hitchcock et d'Orson Welles et de romans d'Agatha Christie, afin de faire

⁴¹⁷ Une compilation de l'intégralité des numéros de *Variety* du mois de janvier 1931 est disponible sur Internet Archive [en ligne]. URL : <https://archive.org/details/variety101-1931-01>

⁴¹⁸ Ropert détaille ainsi ce processus : « Alors qu'il connote parfaitement la peur du vide et l'irrésolution d'une situation extrême, *cliffhanger* aura peu de mal à s'imposer comme le néologisme qui désigne la chute d'un épisode de série télévisée. Le message visuel qu'un néologisme comme *cliffhanger* véhicule s'inscrit donc dans l'esprit du lecteur, ici comme un plan en plongée sur lequel l'image se serait arrêtée, tout autant qu'il s'inscrit dans la trame signifiante du discours. Ceci explique sûrement l'usage généralisé de ces termes, au-delà du discours localisé qui a contribué à leur apparition. Cette généralisation explique toutefois que, pour la plupart d'entre eux, la force du message visuel se soit progressivement estompée pour donner lieu à une métaphore figée, en quelque sorte réduite à un plan fixe, ou à un simple cliché au sens stylistique et photographique du terme. La démétaphorisation du néologisme est alors coextensive d'un phénomène de déterminologisation : le terme d'origine métaphorique devient mot en faisant son entrée dans la langue courante et en perdant, à la suite, sa valeur métaphorique première » (Ropert 2009 : §31). Ainsi, lorsque David Lodge attribue l'invention du *cliffhanger* à Thomas Hardy, il procède à une remétaphorisation du mot, ce qui constitue un déplacement par rapport au sens dans lequel il est communément employé.

gagner à ses lecteurs « du temps et de l'argent »⁴¹⁹. Il est ensuite employé à titre de précaution oratoire : les premières « *spoiler alerts* », mention qui signale la divulgation d'informations importantes et qui est aujourd'hui une norme dans la presse et les forums, datent de la fin des années 1970, dans la presse destinée aux fans de science-fiction⁴²⁰. Elles sont alors nommées « *spoiler warning* ». Contrairement au mot « *cliffhanger* », importé du lexique promotionnel, l'expression semble donc trouver sa source dans le discours fanique. Le terme « *spoiler* » connaît un pic de popularité depuis les années 2000, en lien avec les difficultés grandissantes pour les publics d'éviter de découvrir le dénouement des épisodes de séries par mégarde lorsqu'ils surfent sur Internet. Son emploi ne se limite plus aux communautés de fans, et comme « *cliffhanger* », le mot est exporté tel quel en français⁴²¹.

La précision de ces termes conduit souvent les universitaires à assumer une terminologie anachronique, particulièrement pour le « *cliffhanger* ». Il est ainsi souvent mobilisé dans l'analyse des *serials* des années 1910⁴²², mais aussi des romans-feuilletons. Ainsi, Luke Terlaak Poot, qui analyse le *cliffhanger* dans les romans de Dickens, considère que la réduction de l'extension du terme à son contexte d'origine, le *serial*, conduit à sous-estimer sa nature multigénérique et multimédiatique :

En règle générale, les définitions du *cliffhanger* ont été entachées par des affiliations génériques qui donnent une fausse représentation de cette stratégie ou limitent son terrain d'application. Le terme en tant que tel semble avoir été inventé dans les années 1930 pour décrire les films à chapitres produits par des studios hollywoodiens comme Republic, Columbia et Universal [...], et depuis son apparition, le terme a généralement été associé à des divertissements à épisodes remplis de suspense. L'Oxford English Dictionary, par exemple, définit le *cliffhanger* comme « un *serial* dans lequel chaque épisode se termine par une situation désespérée ; par extension, toute histoire, pièce de théâtre, etc. où le suspense est une préoccupation majeure ». Mais aujourd'hui, nous n'utilisons tout simplement pas le terme dans ce sens (la définition n'a pas été mise à jour depuis son apparition en 1972). [...] Bien qu'il soit clair que cette stratégie en tant que telle a fait surface bien avant d'avoir un nom, les origines hollywoodiennes du terme ont engendré une idée fautive selon laquelle le *cliffhanger* est le produit de la sérialisation industrielle – un système de distribution qui fournit un

⁴¹⁹ Voir Ben Zimmer, 14 octobre 2014, « Spoiler Alert! Revealing the Origins of the “Spoiler” », *Visual Thesaurus* [en ligne]. URL : <https://www.visualthesaurus.com/cm/wordroutes/spoiler-alert-revealing-the-origins-of-the-spoiler/>

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ L'usage du terme transcatégoriel en Français : il peut être employé comme nom (reprise du nom *spoiler* tel quel) ou comme verbe (ajout d'une terminaison verbale à l'anglais *to spoil*, ce qui donne également « spoiler »). Les tentatives de traductions en français, notamment « divulgâcher » en Québécois, datent des années 2010.

⁴²² Voir par exemple Dalquist (2016).

contenu uniforme à une audience de masse à intervalles réguliers. Pour comprendre ce qu'est un *cliffhanger* et la manière dont il fonctionne, il faut d'abord le reconnaître comme un dispositif de narration accessible à tous les genres⁴²³. (Terlaak Poot 2016 : 51*)

Guy Barefoot écrit à propos des *serials* des années 1910 : « La continuité était mise en valeur sans que le *cliffhanger* ne soit nommé. Cependant, l'absence du mot ne signifiait l'absence de situations dangereuses dans le récit ni l'absence du public⁴²⁴ » (2017 : 23*).

Sans détacher pour autant détacher le terme du contexte de la « sérialisation industrielle » comme le propose Terlaak Poot, j'utiliserai également le terme « *cliffhanger* » de manière générique, pour désigner aussi bien la coupe dans les romans-feuilletons que les « périls » dans les *serials*, dans la mesure où les stratégies narratives sont comparables dans les différents médias et à différentes époques. Je tenterai toutefois de ne pas naturaliser excessivement le terme et de rester attentive aux variations historiques et médiatiques. Je proposerai en premier lieu une définition théorique de cette stratégie, que je mettrai ensuite à l'épreuve de l'étude de trois exemples : un roman-feuilleton, *Les Mystères de Paris* ; un *comics* relié à l'univers de Batman, *A Death in the Family* ; et une série télévisée de la BBC, *Sherlock*, créée en 2010 par Steven Moffat et Mark Gatiss.

I — DÉFINITION DU *CLIFFHANGER*

1. Discussion de l'article de Luke Terlaak Poot

Le *cliffhanger* a longtemps souffert d'un manque de théorisation, que le récent article de Terlaak Poot (2016) est venu heureusement combler. Cette absence d'intérêt critique pour le *cliffhanger* s'explique certainement par l'apparente transparence du

⁴²³ « In general, definitions of the cliffhanger have been plagued by generic affiliations that either misrepresent the device or limit its applicability. The term itself seems to have been coined in the 1930s to describe the chapter-plays produced by Hollywood studios like Republic, Columbia, and Universal [...] and since its appearance the term has generally been associated with suspenseful, serial entertainment. The OED, for example, defines the cliffhanger as "a serial film in which each episode ends in a desperate situation; hence, any story, play, etc., in which suspense is a main concern." But today this simply isn't what we mean when we use the term (the definition has not been updated since it appeared in 1972). [...] Although it is clear that the device itself surfaced long before it received a name, the term's Hollywood origins have produced a misconception that the cliffhanger is the product of industrial serialization—a system of distribution that delivers uniform content to a mass audience at regular intervals. In order to understand what a cliffhanger is and how it works we must first recognize it as a storytelling device that is available to any genre. »

⁴²⁴ « Continuation was stressed while the cliffhanger was not named. However, the absence of the word did not mean that either narrative danger or the audience was absent. »

phénomène, mais également par son caractère stratégique assumé, qui prête le flanc aux soupçons de manipulation des publics : le récepteur est maintenu dans un état d'impatience qui le met à la merci du calendrier de diffusion. Baroni a montré que la déconsidération durable du suspense était liée à sa fonction d'argument de vente, notamment dans le cas des feuilletons, pour lesquelles la nature mercantile de la coupe est largement exploitée :

Le cas du roman-feuilleton est un peu particulier, car la fonction publicitaire de la tension narrative est remplie par le découpage du récit, qui exerce une forme de chantage sur le consommateur, et le pousse à acheter le quotidien du lendemain pour connaître la suite de l'histoire – et, réciproquement, le journal devient un support publicitaire pour le roman qui paraîtra ultérieurement dans sa version intégrale. (Baroni 2004 : §6)

Il souligne par ailleurs que dans le cas des récits unifiés, « on ne peut faire l'expérience de la tension narrative que dans la mesure où le produit (littéraire ou cinématographique) a déjà été acheté » (Baroni 2004 : §6) : l'acte de consommation précède l'actualisation du récit elle-même et c'est donc essentiellement le paratexte qui prend en charge la dimension publicitaire, en explicitant la promesse d'une tension narrative. À l'inverse, les récits sériels maintiennent durablement les récepteurs dans leur statut de consommateur, dans le sens où chaque épisode fait la réclame du suivant, ce qui est certainement l'une des fonctions primordiales du *cliffhanger*. Mais comme le montre Terlaak Poot, son étude permet une meilleure compréhension du récit de manière générale (2016 : 51), et, comme je l'ai déjà évoqué, aucun phénomène narratif ne saurait se réduire à un simple objet de consommation.

L'efficacité du *cliffhanger* repose, selon Terlaak Poot, qui reprend à son compte le binarisme issu des théories formalistes du récit, sur un « désalignement » (« *misalignment* ») entre le niveau du *discours* et le niveau de l'*histoire* : « Le *cliffhanger* fonctionne comme une configuration particulière de l'histoire et du discours, configuration qui doit être considérée comme un désalignement⁴²⁵ » (2016 : 52*). Le dénouement est imminent dans la diégèse, mais un hiatus abrupt entre la fin d'une unité et le début de la suivante contraint le récepteur à attendre une durée variable avant de savoir ce qui va arriver aux personnages. Terlaak Poot se concentre sur une définition restreinte du *cliffhanger* : c'est l'impression d'une imminence du dénouement qui provoque le

⁴²⁵ « *The cliffhanger works by means of a particular configuration of story and discourse, a configuration that is best understood as a misalignment.* »

sentiment d'urgence, le récepteur étant maintenu dans le présent de l'histoire⁴²⁶. Il insiste essentiellement sur le *futur* de l'histoire et laisse de côté la question de la curiosité : selon lui, le *cliffhanger* « attise certaines attentes concernant le futur imminent de l'histoire, tout en nous maintenant dans le présent narratif⁴²⁷ » (2016 : 51*). Cette ambiguïté concernant la dynamique de la curiosité, qui manque à son argumentation, me semble négliger l'usage commun, dans la mesure où l'on peut très bien faire l'expérience d'une impatience très forte, et de l'emballement interprétatif qui s'ensuit, quand bien même l'interrogation porte sur un événement passé. Si l'on s'en tenait à la définition de Terlaak Poot, il faudrait en exclure par exemple la fameuse accroche de *Dallas* (CBS 1978-1991) « qui a tiré sur J.R. ? » (« *Who shot J.R. ?* »), qui constitue pourtant l'un des exemples de *cliffhangers* les plus marquants de l'histoire télévisuelle, de par l'engouement médiatique qu'il a suscité⁴²⁸. De même, le terme ne s'appliquerait pas à la plus grande partie des fins d'épisodes de *Lost* (ABC 2004-2010), qui s'appuient sur des révélations brutales comparables à celles des *soap operas*, alors même que la série de J. J. Abrams est précisément connue pour son usage massif du *cliffhanger*. Il apparaît donc que ce n'est pas l'agencement temporel de l'histoire qui définit le *cliffhanger*, puisqu'il peut porter aussi bien provoquer le suspense (dans l'exemple canonique, auquel le phénomène doit son nom, du personnage suspendu à une falaise) que la curiosité. Je rejoins donc Baroni lorsqu'il affirme que

s'il y a bien, dans le cas du *cliffhanger*, une *suspension* du récit (ou ce que certains critiques définissent comme un *suspens*), il n'y a pas nécessairement la création d'un effet de *suspense*. [...] [S]i la suspension du récit propre au *cliffhanger* est bien associée à une « tension qui appelle une résolution pressante », ainsi que l'affirme Iser, cette tension peut indifféremment reposer sur des interrogations qui portent sur les causes ou sur les effets d'une situation, et le suspense ne représente donc que de l'une de ses modalités. (Baroni 2016 : §4-5).

Le *cliffhanger* peut donc encourager deux types d'activités cognitives : pronostic lorsque l'incertitude laissée en suspens porte sur l'avenir de l'histoire (suspense), diagnostic lorsqu'elle porte sur le passé (curiosité).

⁴²⁶ « la spécificité des *cliffhangers* se situe à l'échelle à laquelle ils opèrent, parce qu'ils font dépendre le présent narratif du futur discursif. Ils maintiennent leurs lecteurs dans un état de suspense concernant ce qui arrive *maintenant*, dans l'histoire. » « *cliffhangers are unique in the scale at which they operate, because they render the narrative present contingent on the discursive future. Cliffhangers hold their readers in suspense concerning what is happening right now, in the story* » (Terlaak Poot, 2016 : 60*).

⁴²⁷ « *it sharpens certain expectations about the story's imminent future, while keeping us in the narrative present.* »

⁴²⁸ À la fin de l'épisode de *Dallas* intitulé *A House Divided*, diffusé le 21 mars 1980 sur CBS, J.R. Ewing reçoit deux coups de pistolets d'un tireur non identifié : les spectateurs n'apprennent de qui il s'agit que le 21 novembre 1980.

En outre, selon Terlaak Poot, le *cliffhanger* serait fondamentalement lié à la dynamique du suspense, et non à celle de la surprise :

La scène étant irrésolue, le *cliffhanger* nous laisse dans un état de tension concernant ce qui arrive dans l'histoire à un moment précis. Cette orientation vers le présent est centrale pour ma compréhension du *cliffhanger*, parce qu'elle distingue sa configuration temporelle d'autres variétés de suspense⁴²⁹. Prenons l'exemple des types de révélations de fin d'épisodes communes aux *soap operas*, ou de la révélation de la cécité d'Esther Summerson à la fin du chapitre 31 de *Bleak House*. Ce sont des ornements dramatiques qui modifient notre compréhension de la trajectoire dramatique, en reconfigurant soit nos attentes sur ce qui va suivre (dans le cas de *Bleak House*), soit notre compréhension de ce qui s'est passé auparavant (comme lorsque nous apprenons que deux personnages avaient une liaison depuis le début dans un *soap opera*). Cependant, à mon avis, ces exemples ne constituent pas des *cliffhangers*, parce que les scènes dans lesquelles les révélations ont lieu sont complètes. Quel que soit le suspense ou la surprise qu'elles provoquent, nous n'avons pas de doute concernant ce qui se passe pendant la scène en question : la révélation est faite, la conversation est terminée⁴³⁰. (Terlaak Poot 2016 : 55-56*)

À travers l'exemple de *Bleak House*, Terlaak Poot souligne la fonction de clôture liée à la surprise, ce qui me semble à nouveau un peu réducteur. Conformément à la double fonction de fermeture et d'ouverture des fins d'épisodes, la coupe peut intervenir immédiatement après un effet de surprise, alors que la séquence semble être dénouée ou sur le point de se dénouer : une péripétie, une révélation ou un retournement de situation inattendus poussent le récepteur à réinterpréter les événements et déclenchent un lot de questionnements qu'il aura tout le loisir de retourner dans tous les sens en attendant l'épisode suivant. Baetens définit ainsi la dynamique du *cliffhanger* « classique » en bande dessinée en lien direct avec la surprise. Selon lui, ce dispositif implique une « chute surprenante suivie d'une relance à la fin, puis au début de chaque nouvelle unité » (Baetens 2009a : §22). Ainsi que Baroni l'a mis en valeur, la surprise entraîne une

⁴²⁹ Terlaak Poot emploie ici le mot « suspense » dans un sens hyperonymique qui correspond à la catégorie de la tension narrative chez Baroni : la curiosité ou la surprise telles que les envisage Baroni sont donc des sous-catégories du suspense selon Terlaak Poot.

⁴³⁰ « *The scene unresolved, the cliffhanger leaves us in a state of tension concerning what happens in the story at a precise moment. This orientation towards the present is central to my understanding of the cliffhanger, because it distinguishes the cliffhanger's temporal configuration from other varieties of suspense. Think, for example, of the sorts of episode-ending revelations common to soap operas, or the revelation of Esther Summerson's blindness at the end of Bleak House, chapter 31. These are dramatic flourishes that alter our understanding of the narrative trajectory, either by reconfiguring our expectations about what will follow (in the case of Bleak House), or our understanding of what has come before (as when we learn that two characters have been romantically involved all along on a soap opera). Still, to my mind these do not constitute cliffhangers, because the scenes in which the revelations occur are complete. Suspenseful or surprising as such revelations may be, we are not left in doubt concerning what is happening in the scene at hand: the revelation is made, the conversation is over.* »

« *récognition*⁴³¹ », ce qui peut sembler a priori incompatible avec le sentiment d'urgence provoqué par le *cliffhanger* :

Par rapport à la *curiosité* et au *suspense*, qui polarisent l'interprétation vers l'« à-venir » du texte, la *surprise* [...] conduit au contraire à reconsidérer une partie antérieure de celui-ci, ou plutôt à réévaluer la manière dont nous l'avons actualisée préalablement [...]. L'activité cognitive qui caractérise la *surprise* n'est donc ni un *diagnostic* anticipé ni un *pronostic*, mais plutôt une remise en question de ce qui a déjà été pensé, remise en question qui peut déboucher sur une *récognition* (Baroni 2007 : 298-299).

Cette *récognition* entraîne ce qu'on peut appeler, suivant la terminologie goffmanienne, un recadrage cognitif⁴³². Baroni souligne que la surprise peut intervenir à différents moments de l'intrigue : dans le nœud (« surprise initiale »), dans l'attente du dénouement (« rebondissement », « faux dénouement », « coup de théâtre »), ou dans le dénouement (« surprise finale ») (Baroni 2007 : 297-298). Or, l'effet de surprise qui débouche sur le *cliffhanger* ne provoque pas de véritable *récognition*, mais plutôt « une *surprise simple*, ou *partielle*, qui n'a qu'une fonction d'*embrayage* ou de *relance* de la dynamique narrative et qui encourage plutôt les activités de *pronostic* ou de *diagnostic*, au détriment de la *récognition* » (Baroni 2007 : 303-304), par opposition à la « *surprise complète* » qui accompagne le dénouement et qui revêt quant à elle une fonction de clôture. Pour ne prendre qu'un exemple, le recensement des *cliffhangers* sur *Lostpedia*, l'encyclopédie en ligne consacrée à l'univers de *Lost*⁴³³, comprend aussi bien des effets de suspense que de curiosité ou de surprise. Il ne s'agit pas de chercher à tout prix à établir une définition qui valide l'usage commun, mais de montrer que des effets de frustration comparables peuvent être provoqués, quel que soit le type d'activité anticipatrice encouragée.

2. Schémas du *cliffhanger*

Le besoin d'une « résolution pressante » (Iser 1976 : 332) ne porte pas nécessairement sur la chronologie des événements de l'histoire, mais bien sur celle de la

⁴³¹ Baroni définit la *récognition* est « une remise en question de ce qui a déjà été pensé » (2007 : 299). Il ajoute en note : Par *récognition*, nous voulons désigner une activité de reprise du sens déjà actualisé, de « *rétro-cognition* » en quelque sorte, et non une simple « reconnaissance » d'un objet » (Baroni 2007 : 299, n. 1). Sur la dynamique narrative de la « *recognition* », voir aussi Sternberg (1992 : 519-524).

⁴³² Goffman souligne que dans les romans, « l'intrigue elle-même dépend des cadres qu'elle se donne » (1991 [1974] : 409). Il insiste sur la « vulnérabilité de l'expérience cognitive, c'est-à-dire du sens de ce qui se passe » (1991 [1974] : 430). La lecture de romans apparaît comme une activité particulièrement vulnérable du fait du goût des romanciers pour les « ruses de cadre » (1991 [1974] : 476). La dynamique de l'intrigue repose donc sur cette vulnérabilité et sur ce décalage épistémique : « la précarité de nos cadrages est liée, pour l'essentiel, à l'insuffisance de nos informations sur ces connexions. Autrement dit, sont vulnérables les activités fondées sur une information pauvre » (1991 [1974] : 439).

⁴³³ URL : <http://fr.lostpedia.wikia.com/wiki/Cliffhanger>

réception. Il peut être dû au sentiment que quelque chose est en train de se produire pendant l'interruption du récit, mais cela n'a rien de systématique. À ce titre, j'envisage le *cliffhanger* non comme une technique ou comme une forme, mais comme un effet de frustration intense, qu'on peut expliciter à travers la métaphore de la douche écossaise : il se traduit par une augmentation brûlante du niveau d'incertitude (dont l'extension temporelle, lorsqu'elle est délimitée par l'« affect ponctuel » que constitue la surprise (Baroni 2007 : 297), est souvent extrêmement brève), qui est ensuite figé par une coupe glaciale. Le *cliffhanger* structure ainsi une tension dont les effets continuent à se faire ressentir après l'actualisation, l'interruption tendant même à intensifier le désir du récepteur de connaître la suite : privé du dénouement attendu, et donc du soulagement qui en résulte, celui-ci continue à anticiper des scénarios possibles pendant le laps de temps qui sépare les épisodes. Il y a donc désolidarisation entre la progression narrative et la tension théoriquement ressentie par le récepteur, qui est augmentée par l'impossibilité d'avoir immédiatement accès au fin mot de l'histoire. En d'autres termes, la « dysphorie passionnante » (Baroni 2007 : 131) qui caractérise la tension narrative peut atteindre son paroxysme, en cas de *cliffhanger*, en l'absence du dispositif narratif qui la structure ; il y a *cliffhanger* lorsque l'activité anticipatrice du récepteur atteint son intensité maximale *après* la fin de l'épisode, alors que le niveau d'incertitude est figé. Le but est bien de prolonger, voire d'intensifier l'état d'immersion au-delà de l'actualisation de l'épisode. Ces remarques me permettent de dégager une loi du récit : la courbe de la tension narrative n'est pas systématiquement corrélée avec celle de la tension *rhétorique*, que l'on peut rattacher directement à la focalisation du récit sur le destin de tel ou tel personnage. Pour le formuler de façon plus précise, la coupe au moment du climax de la séquence organise une tension narrative *in absentia*. Je propose de schématiser ce décalage à travers deux courbes :

Le cliffhanger (1)

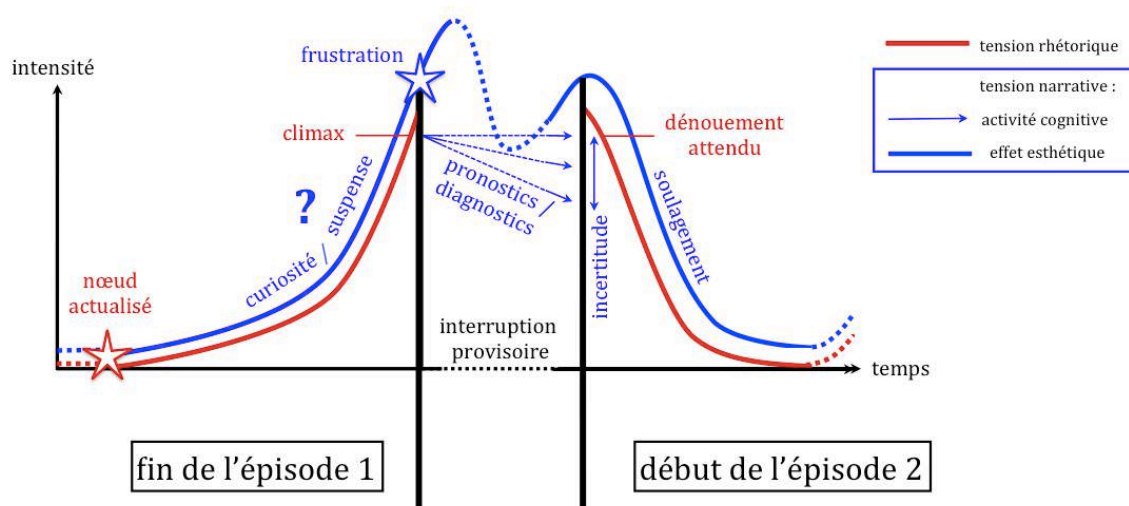


Schéma inspiré par « La courbe de la tension narrative » (Baroni 2007 : 131)

La courbe rouge représente la tension rhétorique, qui amène les récepteurs à interpréter narrativement des événements diégétiques, en d'autres termes à identifier les charnières narratives mises en place par les auteurs. Elle correspond ainsi à l'articulation des niveaux diégétique et poétique, c'est-à-dire à l'articulation d'une situation tendue et des choix stylistiques de représentation de cette situation, et donc à la manière dont le récit retarde stratégiquement la livraison d'informations pertinentes. Les approches *rhétoriques* de l'intrigue (Booth 1961, Phelan 1996, 2007) se focalisent généralement sur cet aspect dans le cadre d'une étude de la réception modèle. Elles s'intéressent essentiellement à l'interaction directe entre un récit et son récepteur, ce qui s'avère insuffisant pour prendre la mesure des effets du *cliffhanger*, puisque dans ce cas, l'essentiel de l'activité cognitive a lieu en-dehors de l'actualisation : elle n'est plus enclenchée par la matérialité des dispositifs, mais par la *remémoration* de ces dispositifs⁴³⁴, qui sont réactivés par l'imagination. L'interruption fait évidemment partie du dispositif de retardement, mais la seule prise en compte des structures narratives ne parvient pas à rendre compte de l'effet produit par le *cliffhanger*.

Pour pallier cette insuffisance, les éléments bleus représentent la *tension narrative* en tant que phénomène mental vécu par les récepteurs, ce qui permet de rendre compte de l'intensification de l'effet esthétique (courbe bleue) et de l'activité cognitive (flèches bleues) que provoque l'arrêt brutal de la diffusion. Le temps d'attente inter-épisodique,

⁴³⁴ Et éventuellement leur consultation répétée afin de chercher d'éventuels indices qui auraient échappé à une réception unique.

que les récepteurs mettent à profit en établissant des pronostics ou des diagnostics, est ainsi pleinement intégré au modèle de la tension narrative. Bien entendu, la tension ne persiste pas à un niveau identique pour le récepteur pendant toute la durée qui sépare la diffusion des épisodes : on peut raisonnablement supposer qu'elle est plus forte dans les instants qui suivent immédiatement la fin de l'épisode 1 et qui précèdent la diffusion de l'épisode 2. La courbe bleue correspond donc aux approches *cognitivistes* de l'intrigue, qui envisagent prioritairement les processus cognitivo-affectifs liés à l'expérience narrative, dans le prolongement de la « *reader response theory* » de Peter Brooks (Brooks 1984, Ryan 2001, Baroni 2007).

Kukkonen résume ainsi les différentes manières d'envisager l'intrigue :

(1) L'intrigue en tant que structure globale fixe. On considère la configuration de l'arrangement de tous les événements de l'histoire, du début à la fin en passant par le milieu.

(2a) L'intrigue en tant que structuration progressive. On considère les connexions entre les événements de l'histoire, leurs causes et leurs conséquences lorsque les lecteurs les perçoivent.

(2b) L'intrigue comme composante de l'intentionnalité auctoriale. On considère la manière dont l'auteur structure le récit pour produire des effets spécifiques⁴³⁵. (Kukkonen 2014 : §3-5*)

Les modèles rhétoriques (2b) mettent l'accent sur l'effet pendant le processus de réception, qui est monitoré par le dispositif narratif, tandis que les approches cognitivistes (2a) peuvent intégrer les activités des récepteurs pendant les temps de latence du récit. Le dédoublement des courbes permet donc de représenter le décalage entre la *discontinuité* du récit et la *continuité* de l'immersion des récepteurs.

Cependant, le schéma que je propose ne tient pas compte des éventuelles interactions au sein des communautés interprétatives, qui peuvent avoir une influence sur le vécu de la tension narrative en-dehors du temps de l'actualisation. Le schéma suivant raffine le précédent en incluant l'« enrichissement » tel que le conçoit Esquenazi, pour les publics les plus engagés – rôdeurs et fans (2002a : 251)⁴³⁶ :

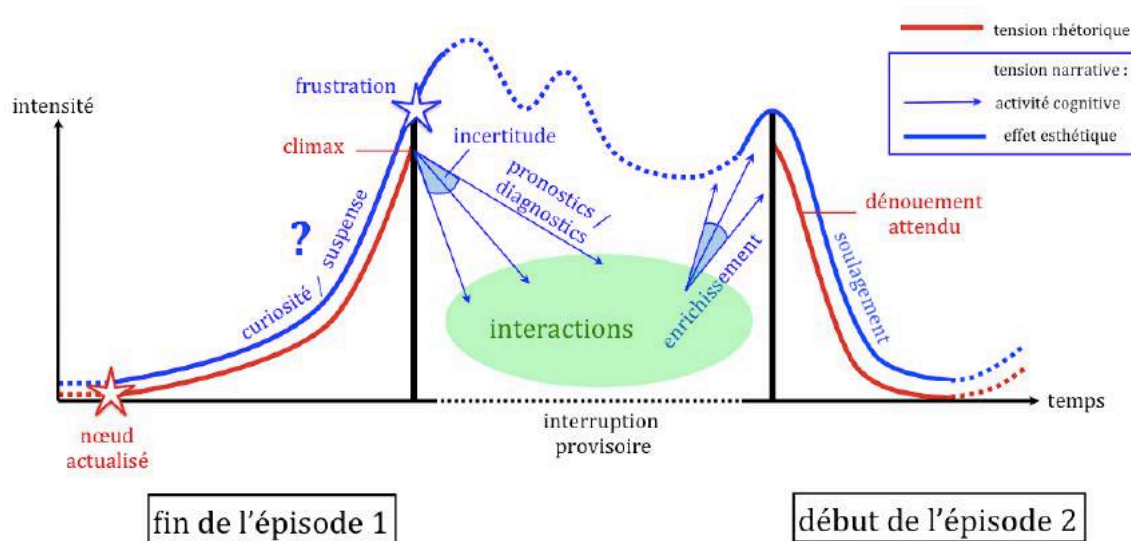
⁴³⁵ « (1) Plot as a fixed, global structure. The configuration of the arrangement of all story events, from beginning, middle to end, is considered.

(2a) Plot as progressive structuration. The connections between story events, motivations and consequences as readers perceive them are considered.

(2b) Plot as part of the authorial design. The author's way of structuring the narrative to achieve particular effects is considered. »

⁴³⁶ Voir chapitre 2.

Le cliffhanger (2)



Dans l'attente du dénouement, les récepteurs établissent un premier lot d'hypothèses (pronostics ou diagnostics) qui est ensuite confronté par différents vecteurs à celles d'autres membres de la communauté et/ou nourri par la recherche d'indices externes au récit. Cet *enrichissement* secondaire, qui relance l'effet de curiosité et de suspense par le regain d'intérêt qu'il suscite, entraîne la *révision* des premières hypothèses et aboutit à un second lot d'hypothèses, qui sont finalement confirmées ou infirmées par le dénouement.

Le second schéma n'invalide pas le premier, dans la mesure où les interactions inter-épisodiques restent optionnelles. Les deux schémas concernent différents publics, suivant la typologie que j'ai établie dans le chapitre 2 : le premier schéma représente une réception qui accorde au récit une *attention soutenue*, sans pour autant poursuivre la recherche d'indices entre les épisodes. Le second schéma, qui introduit une variable supplémentaire à partir des observations des sociologues, représente le transfert (optionnel) de l'initiative aux récepteurs pendant l'interruption. La réception est relayée par une *observation active* (dans le cas où le temps d'attente est partiellement occupé par des conversations liées au dénouement du *cliffhanger* et au glanage d'informations complémentaires), voire relayée par une dynamique de *participation* (dans le cas où l'attente débouche sur des formes de participation publique).

Pour autant, aucun de ces schémas ne saurait avoir de portée strictement généralisante : en tant qu'expérience vécue, la tension narrative est variable en fonction de l'engagement des publics vis-à-vis d'un récit donné. La réussite effective d'un

cliffhanger peut être partiellement évaluée à travers l’emballage médiatique et l’intensité des réponses affectives qu’il provoque, mais il ne s’agit guère que d’un consensus relatif. Cette observation engage à basculer d’un paradigme théorique vers une approche plus empirique, qui permet d’explorer plus concrètement l’expérience à travers les interstices de la réception, ainsi que je tenterai de le faire dans les études de cas qui suivent. Cependant, les ressources disponibles ne sont pas les mêmes selon les corpus, ce qui justifie des approches différenciées : l’analyse sera prioritairement consacrée aux dispositifs narratifs et au contexte de production dans le cas des *Mystères de Paris*, dans la mesure où il est impossible de réunir suffisamment de données concernant la réception empirique. Je m’appuierai ponctuellement sur des témoignages de contemporains ou des courriers de lecteurs, mais ceux-ci ne sont pas quantitativement assez importants pour appuyer un modèle centré prioritairement sur les effets produits. Dans l’ensemble en effet, les lecteurs de Sue lui écrivent bien plus volontiers pour lui suggérer des idées à intégrer dans la suite du roman que pour décrire les effets esthétiques qu’ils ont expérimentés. À l’inverse, dans le cas de *Sherlock*, le *cliffhanger* qui retiendra mon attention a donné lieu à une quantité impressionnante de discours observables via l’analyse des traces laissées sur internet : je ne m’attèlerai pas à une analyse quantitative de ces discours, mais j’en sélectionnerai quelques exemples représentatifs, qui mettront en évidence des réactions contrastées de la part des récepteurs, afin d’envisager également des réceptions non coopérantes.

En ce qui concerne le choix des œuvres qui seront commentées en détail, j’ajouterai que la première (*Les Mystères de Paris*) est emblématique de la mise en place progressive de la technique du *cliffhanger* dans le roman-feuilleton au cours du XIX^e siècle, tandis que la deuxième (*A Death in the Family*) et la troisième (*Sherlock*) témoignent d’usages récents et particulièrement saillants de cet effet, dont le pouvoir est loin de s’être émoussé avec le temps. En dépit de la standardisation du procédé, qui sera aussi évoqué, et des spécificités médiatiques des feuilletons en bande dessinée et télévisuels, ces exemples témoigneront de l’existence d’une continuité dans la poétique des narrations sérielles feuilletonnantes, en dépit de la distance historique, culturelle et médiatique qui sépare les objets de mon investigation.

II — MISE EN PLACE PROGRESSIVE DU *CLIFFHANGER* DANS *LES MYSTÈRES DE PARIS*

L'analyse d'extraits des *Mystères de Paris* met cependant à mal un mythe persistant sur le feuilleton : la stratégie du *cliffhanger*, qui nous apparaît aujourd'hui comme indissociable de la mise en feuilleton, et que les feuilletonistes de la fin du siècle utiliseront massivement quelques décennies plus tard, à l'instar de Ponson du Terrail, est loin d'être systématique en 1842. Ainsi, lorsque Théophile Gautier relève l'« addiction » de ses contemporains au *Mystères de Paris*, il la met en lien avec l'appareil paratextuel plus qu'avec les effets de coupe en tant que tels :

Tout le monde a dévoré *Les Mystères de Paris*, même les gens qui ne savaient pas lire : ceux-là se les sont fait réciter par quelque portier érudit et de bonne volonté ; les êtres les plus étrangers à toute espèce de littérature connaissent la Goualeuse, le Chourineur, la Chouette, Tortillard et le Maître d'École. Toute la France s'est occupée, pendant plus d'un an, des aventures du prince Rodolphe, avant de s'occuper de ses propres affaires. Des malades ont attendu pour mourir la fin des *Mystères de Paris* ; le magique *La suite à demain* les entraînait de jour en jour, et la mort comprenait qu'ils ne seraient pas tranquilles s'ils ne connaissaient le dénouement de cette bizarre épopée. (Gautier, feuilleton dramatique de *La Presse*, 19 février 1844, in Lyon-Caen 2009 : 15)

L'histoire éditoriale des *Mystères* permet de comprendre qu'ils se situent au début de leur publication dans une période de transition, encore marquée par la toute-puissance des éditeurs, avant l'avènement véritable du roman-feuilleton, qui triomphe précisément en partie grâce au succès de Sue. Le contrat pour *Les Mystères de Paris* a été établi par l'éditeur de Sue, Charles Gosselin : c'est lui qui négocie les conditions de publication dans le *Journal des Débats*. En effet, malgré ses réticences initiales vis-à-vis du feuilleton, il comprend rapidement le surplus de bénéfices qui peut être tiré d'une double publication⁴³⁷. Les quatre premières parties, qui paraissent dans le journal entre juin et décembre 1842, ont donc été pré-écrites par Sue. À l'origine, la parution dans le journal est ainsi conçue comme une prépublication⁴³⁸ : la destination du roman est avant tout son édition en volumes au format in-octavo chez Gosselin, ce qui explique la présence d'un chapitrage en plus du découpage en feuilletons⁴³⁹. Dionne note que les chutes de chapitres

⁴³⁷ Pour une étude plus poussée du processus de rédaction des *Mystères de Paris*, voir Guise (1992 : 9-29) et Galvan (1998 : 20).

⁴³⁸ L'usage du terme est abusif lorsque le récit n'est pas conçu en vue de son unification en volumes. Voir chapitre 1, p. 58-59, n. 52 et 54.

⁴³⁹ Voir chapitre 8, p. 554-553.

de la première partie des *Mystères* sont organisées de manière thématique davantage que modale puisqu'elles

reprennent le plus souvent des *topoi* de rupture traditionnels, avec lesquels on scande depuis le XIX^e siècle, sinon depuis le Moyen Âge, le passage d'une unité narrative à une autre : découverte d'un lieu nouveau (chap. 1, 11 et 16), entrée et sortie de personnages (chap. 5, 20 et 21), prise de parole introduisant un récit (chap. 2), coucher ou retrait pour la nuit (chap. 7), départ (chap. 9 et 14), interruption d'une conversation (chap. 13). (Dionne 2017 : 106).

Au terme de l'année 1842, Gosselin a pu mesurer le succès du roman et de nouvelles parties sont commandées, dont la composition épouse de plus près la parution dans le journal. La marge de temps de rédaction diminue : tandis que les cinquième et sixième parties sont écrites un mois avant leur publication, les dernières sont terminées seulement quelques jours avant, ce qui permet notamment à Sue de transformer son récit en véritable pamphlet réformiste et de participer pleinement au débat politique en réagissant avec virulence à l'actualité législative (Galvan 1998 : 22). Je ne reviendrai pas ici sur ce phénomène de politisation, que j'analyserai dans le chapitre 6, mais je m'intéresserai à l'évolution du rythme narratif au fil du récit entre 1842 et 1843.

1. Feuilleton du 2 juillet 1842

Dans le premier exemple que je me propose d'étudier, le Prince Rodolphe a été enfermé dans une cave et prend conscience du terrible danger qui le menace lorsqu'il se rend compte que le niveau de l'eau est en train de monter :

Il écouta... il n'entendit rien... rien qu'une espèce de petit clapotement sourd, faible, mais continu.

D'abord il n'en soupçonna point la cause.

[...] Et au milieu du morne silence qui l'environnait, il entendit plus distinctement encore le petit clapotement sourd, faible, continu.

Cette fois, il en comprit la cause : l'eau envahissait le caveau...

[...] Rodolphe parcourut la cave à tâtons, en tous sens, ayant de l'eau jusqu'à mi-jambe ; il ne trouva rien. Il remonta l'escalier, dans un sombre désespoir.

[...] Il n'entendit rien, rien que le petit clapotement sourd, faible, continu, de l'eau qui toujours montait, montait, montait. (Sue, « Le caveau », 7, I, *Journal des débats*, 7 juillet 1842 : 1)

Le chapitre suit de près l'état psychologique de Rodolphe, qui alterne entre tentatives désespérées et inutiles de sortir du caveau, et moments d'accablement où il est envahi à la fois par le remords de ne pas avoir protégé son serviteur et par des rats qui cherchent à

échapper à la noyade en se réfugiant sur ses vêtements. Après un dernier rebondissement dramatique, au moment où tout semble perdu, il est finalement sauvé par le Chourineur à la fin du chapitre :

Le vertige emportait la pensée de Rodolphe dans son rapide et effrayant tourbillon ; l'eau bouillonnait à ses oreilles ; il croyait se sentir tourner sur lui-même ; la dernière lueur de sa raison allait s'éteindre, lorsque des pas précipités et un bruit de voix retentirent auprès de la porte de la cave.

L'espérance ramena ses forces expirantes ; par une suprême tension d'esprit, il put saisir ses mots, les derniers qu'il entendit et compris :

– Tu le vois bien, il n'y a personne.

– Tonnerre ! C'est vrai... répondit tristement la voix du Chourineur.

Et les pas s'éloignèrent.

Rodolphe, anéanti, n'eut pas la force de se soutenir davantage, il glissa le long de l'escalier.

Tout à coup, la porte du caveau s'ouvrit brusquement en-dehors ; l'eau contenue dans le souterrain s'échappa comme par l'ouverture d'une écluse... et le Chourineur put saisir les deux bras de Rodolphe qui, à demi-noyé, se cramponnait encore au seuil de la porte par un mouvement convulsif. (Sue, « Le caveau », 7, I, *Journal des débats*, 7 juillet 1842 : 1)

En tant que lecteur du XXI^e siècle, on peut être surpris par le choix d'une telle coupe : on se serait plutôt attendu à ce que le chapitre se termine un paragraphe plus tôt pour ménager un *cliffhanger* en bonne et due forme, laissant Rodolphe dans une position incertaine. Or le chapitre s'achève sur un dénouement qui, de plus, ne correspond pas à la fin du feuilleton, puisque le chapitre suivant, intitulé « Le garde-malade », paraît le même jour.

Feuilleton du Journal des Débats.

LES MYSTÈRES DE PARIS (1).

...
 ...
 ...
 ...
 ...

CHAPITRE XVII.

Le Caveau.

Sous le coup d'un mouvement...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

...
 ...
 ...

lorsqu'il remonta aux pieds une nouvelle impression de fraîcheur ; il se baissa, fêta...
 ...

Et au milieu du morne silence qui l'environnait, il entendit plus distinctement encore le petit clapotement sourd, faible, caustique...

Cette fois, il en comprit la cause ; il venait de découvrir le caveau...
 ...

Ce danger, répété tout à fait, Rodolphe à lui-même, prompt comme l'éclair, il gravit l'escalier enroulé...
 ...

Dans cette position désespérée, son premier cri fut pour Murph...
 ...

« Si l'eau n'est pas sur ses gardes, ce mystère est...
 ...

Cette phrase pensée exaspéra les forces de Rodolphe...
 ...

« Avant d'entrer un escalier dans le caveau, il redressa...
 ...

Rodolphe parcourut la cave à tâton ; ce tout sans...
 ...

Bien amèrement il regretta ses imprudences et audacieux projets ; quoique leur motif fût généreux...
 ...

L'eau montait toujours... il n'y avait plus que cinq marches à sa...
 ...

Il se souvint du pistolet qu'il avait sur lui. Au risque de se brûler...
 ...

« Sois-tu crevé pour Murph, Rodolphe eût attendu la mort avec sérénité...
 ...

« Les rats, chassés par l'eau, s'étaient réfugiés au degré inférieur...
 ...

« Il voulait les chasser ; des mousettes algues et froldes...
 ...

Rodolphe poussa des cris violents, croyant qu'il parviendrait...
 ...

« Il entendit rien, rien que le petit clapotement sourd, faible, caustique...
 ...

Arraché au danger, mais pour qu'il agréât ses souffrances...
 ...

« Non ! tant que son pensée demeurait livide, Rodolphe supporta son sort...
 ...

« L'espérance, comme ses forces expirantes ; par une espérance...
 ...

« Tu es bien, il n'y a personne...
 ...

« Tout à coup la porte du caveau s'ouvrit bruyamment en dehors...
 ...

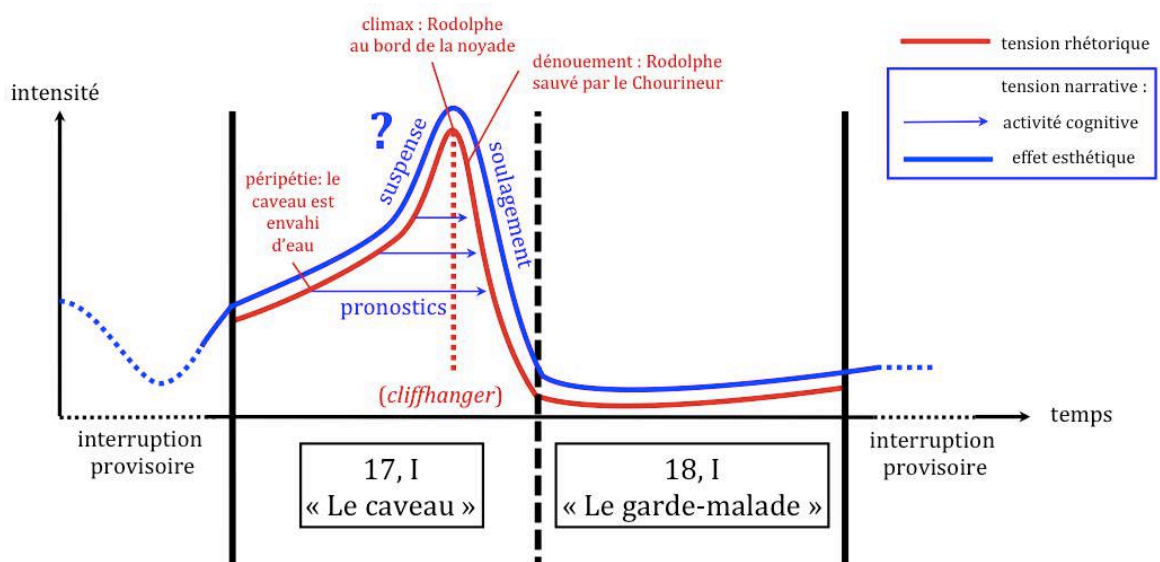
« Arraché à son...
 ...

CHAPITRE XVIII.
Le garde-malade.

« Arraché à son...
 ...

Sue, « Le caveau », 7, I, « Le garde-malade », 8, I, *Journal des débats*, 7 juillet 1842 : 1⁴⁴⁰

Les Mystères de Paris, feuilleton du 2 juillet 1842



Comme le montre le schéma, l'extension temporelle du retardement est extrêmement brève ; le lecteur ne peut établir ses pronostics que pendant les quelques minutes que prend la lecture du chapitre avant d'accéder au dénouement. Si le *cliffhanger* fait encore office d'exception dans *Les Mystères de Paris*, la *relance* est l'un des procédés narratifs auxquels Sue recourt volontiers :

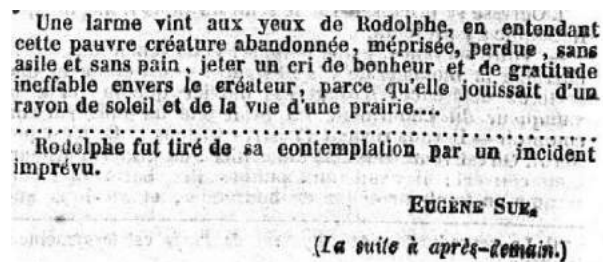
Rodolphe lui-même restait pensif.

⁴⁴⁰ Source : Gallica [en ligne]. URL : <http://gallica.bnf.fr>

Les deux récits qu'il venait d'entendre éveillaient en lui des idées nouvelles. Un incident tragique vint rappeler à ces trois personnages dans quel lieu ils se trouvaient. (Sue, « Histoire du Chourineur », 4, I, *Journal des débats*, 23 juin 1842 : 2)

Rodolphe fut tiré de sa contemplation par un incident imprévu. (Sue, « Promenade », 8, I, *Journal des débats*, 26 juin 1842 : 2)

Dans ces deux cas, la fin du feuilleton voyait le héros plongé dans ses pensées, dans une situation qui semblait résolue et qui ne créait pas l'attente d'une suite. Il s'agit donc pour l'auteur de relancer l'intérêt du lecteur en introduisant un élément déstabilisant qui permet de nouer une nouvelle incertitude, fondée ici sur la curiosité. L'objet dont il est question est en effet sous-déterminé : nous n'avons pas, à ce stade de la lecture, plus d'information sur la nature de cet « incident », si ce n'est qu'il est qualifié de « tragique » et d'« imprévu », et le lecteur devra attendre la livraison suivante pour en savoir plus. Dans certains cas, la phrase finale de la livraison est séparée du reste du texte par une ligne de points : cette démarcation secondaire marque bien sa fonction de transition et de relance narrative⁴⁴¹.



Une larme vint aux yeux de Rodolphe, en entendant cette pauvre créature abandonnée, méprisée, perdue, sans asile et sans pain, jeter un cri de bonheur et de gratitude ineffable envers le créateur, parce qu'elle jouissait d'un rayon de soleil et de la vue d'une prairie...

.....

Rodolphe fut tiré de sa contemplation par un incident imprévu.

EUGÈNE SUE,

(La suite à après-demain.)

Sue, « Promenade », 8, I, *Journal des débats*, 26 juin 1842 : 2⁴⁴²

On le voit donc, la technique du *cliffhanger* n'a rien d'intuitif, et elle n'est pas encore figée au moment où Sue écrit son livre. C'est qu'en 1842, *Les Mystères de Paris* sont avant tout conçus en fonction de l'édition en volumes. Voyons ce qu'il en est dans les épisodes ultérieurs.

Je l'ai souligné plus haut, à partir de 1843, le délai entre la rédaction et la publication dans le journal se raccourcit. Cette année marque ainsi un renversement de la logique initiale de Gosselin : le principe de l'écriture journalistique au jour le jour prend peu à peu le pas sur la disposition livresque. L'analyse de quelques exemples montrera les conséquences de ce changement de rythme sur la narration.

⁴⁴¹ Sur les autres fonctions de cette ligne de démarcation, voir chapitre 4, p. 210 et chapitre 6, p. 341.

⁴⁴² Source : Gallica [en ligne]. URL : <http://gallica.bnf.fr>

2. Feuilletons des 12 et 13 mai 1843

Fleur-de-Marie, pure héroïne que le prince Rodolphe a tirée de la prostitution, et figure de victime privilégiée, est régulièrement la cible des plans machiavéliques des méchants. Dans l'épisode publié dans le *Journal des Débats* datant du 12 mai 1843, ses ennemis lui réservent un triste sort :

– Va-t-elle être contente cette chère dame ! dit Mme Séraphin. Puis s'adressant à Nicolas : voyez mon garçon, approchez encore un peu plus votre bateau que nous puissions monter. Et elle ajouta tout bas : il faut absolument noyer la petite ; si elle revient sur l'eau, replongez-la. (Sue, « Le bateau », 3, VII, *Journal des débats*, 12 mai 1843 : 2)

Les dernières lignes du feuilleton, qui décrivent le départ des bateaux, ne résolvent pas la situation dysphorique mise en place, et le lecteur devra attendre les numéros suivants pour connaître le sort de la malheureuse. Si l'héroïne n'est pas encore en danger de mort au moment où le récit s'interrompt, l'intention des méchants n'en est pas moins claire : la situation d'urgence à laquelle fait face Fleur-de-Marie laisse le lecteur dans l'inquiétude et l'encourage à anticiper des scénarios possibles en attendant la résolution promise. Or, dans l'épisode du lendemain, le narrateur retarde le dénouement attendu par une analepse et ouvre une nouvelle sous-séquence centrée sur un autre personnage :

Avant d'apprendre au lecteur le dénouement du drame qui se passait dans le bateau à soupe de Martial, nous reviendrons sur nos pas. Peu de moments après que Fleur-de-Marie eut quitté Saint-Lazare avec Mme Séraphin, la Louve était aussi sortie de prison. (Sue, « Bonheur de se revoir », 4, VII, *Journal des débats*, 13 mai 1843 : 1)

Cet enchâssement séquentiel détourne la focalisation du récit vers un personnage qui n'est pas en danger, ce qui a pour effet d'augmenter la tension (théoriquement) ressentie par le lecteur, qui s'inquiète du sort de Fleur-de-Marie tout en découvrant les aventures de la Louve.

Une fois sortie de prison, la Louve se rend sur l'île où Fleur-de-Marie a embarqué pour retrouver son amant Martial. Mais elle apprend que celui-ci a été emmuré vivant dans sa chambre par sa mère et son frère. La tension est alors à son comble, puisque la Louve est mobilisée sur deux fronts : elle doit sauver à la fois Fleur-de-Marie qui est en train de se noyer et son amant emprisonné. Le récit épouse le point de vue de la Louve qui apprend d'un vieux pêcheur ce qui est arrivé à son amant :

– [...] Me trouvant donc avec sa mère entre quatre-z-yeux, je n'ai pas osé éviter de lui parler [...]. « Voilà deux jours que je n'ai vu votre Martial, que je lui dis ; il est donc parti en ville ? » Là-dessus

elle me regarde avec des yeux... mais des yeux... qui m'auraient tué s'ils avaient été des pistolets, comme dit cet autre.

– Vous me faites bouillir. Après ? Après ?

Le père Férot garda un moment le silence, puis reprit :

– Tenez, vous êtes une bonne fille, promettez-moi le secret, et je vous dirai toute la chose, comme je la sais.

– [...] Mais que se passe-t-il ? Qu'est-ce que sa mère et son frère lui ont fait ? Où est-il ? Parlez donc, mais parlez donc !

– Allons, bon, vous voilà encore après ma blouse. Lâchez-moi donc ! Si vous m'interrompez toujours en me détruisant mes effets, je ne pourrai jamais finir et vous ne saurez rien.

– Oh ! Quelle patience ! s'écria la Louve en frappant des pieds avec colère. (Sue, « Bonheur de se revoir », 4, VII, *Journal des débats*, 13 mai 1843 : 3)

Ce passage est particulièrement intéressant dans le sens où il est révélateur de la dynamique interactionnelle du récit : les réactions impatientées de la Louve face à la réticence des révélations de son interlocuteur rejouent celles des lecteurs de Sue qui attendent leur livraison quotidienne. La différence étant bien entendu que cette attente, qui est un supplice pour la Louve, se mue en plaisir pour le lecteur, puisqu'elle est projetée sur un monde fictionnel : Baroni évoque à cet égard la différence entre la dysphorie *passionnelle* des expériences vécues et la dysphorie *passionnante* des histoires : « Dans l'espace du récit, les leçons que nous tirons habituellement des épreuves que nous réserve l'existence peuvent être enseignées sans danger : le *vécu passionnel* se transforme en *histoire passionnante* » (Baroni 2007 : 35). En outre, le lecteur sait que le temps est compté et que chaque moment perdu par la Louve est susceptible de mettre à mal le destin des personnages en danger. En l'occurrence, le lecteur ne partage pas complètement la lacune épistémique de la protagoniste : il sait que Martial a été attaqué par sa famille, mais il ne sait pas ce qu'il est advenu de lui. En effet, le feuilleton du 19 mars 1843 s'interrompait en laissant Martial et ses jeunes frère et sœur dans une posture tout aussi fâcheuse que celle de Fleur-de-Marie :

François se rendit, quoique à regret, au désir de sa sœur, entrebâilla la persienne et regarda.

– Eh bien ! mon frère ? dit Amandine en surmontant ses craintes et en s'approchant de François sur la pointe du pied. [...]

– Nicolas monte à l'échelle, il a sa hâchette à la main, je la vois reluire...

– Ah ! vous n’êtes pas couchés et vous nous espionnez ! s’écria tout à coup la veuve, en s’adressant du dehors à François et Amandine.

Au moment de rentrer dans la cuisine, elle venait d’apercevoir la lueur qui s’échappait de la persienne entrouverte.

Les malheureux enfants avaient négligé d’éteindre leur lumière.

– Je monte, ajouta la veuve d’une voix terrible, je monte vous trouver, petits mouchards ! (Sue, « François et Amandine », 4, VI, *Journal des débats*, 19 mars 1843 : 3)

Le lecteur sait également que Fleur-de-Marie est en danger, alors que la Louve n’en a aucune idée. L’économie du suspense est ici favorisée par le choix du point de vue, qui amène le lecteur à épouser par identification l’anxiété et l’impatience de la Louve avide de connaître le fin mot de l’histoire : il y a concurrence entre l’urgence de la situation de Martial et la volonté du vieux pêcheur de prendre le temps de bien raconter ce qui s’est passé. Le pêcheur est donc un bon conteur, puisqu’il a bien compris que l’art du récit consiste précisément à retarder le dénouement attendu, mais un piètre adjuvant, puisqu’il fait perdre un temps précieux à la Louve. Dans la suite de l’épisode, au terme d’une véritable course contre la montre, et grâce à des capacités physiques quasiment surhumaines (d’ailleurs rarement déployées par un personnage féminin dans la littérature de l’époque), la Louve sauve successivement Fleur-de-Marie, qui se noyait opportunément sur son chemin, et Martial, ce qui constitue le dénouement d’une première sous-séquence concernant ce dernier, dont le sort était resté en suspens depuis la livraison du 19 mars 1843, et de la sous-séquence concernant le sort de Fleur-de-Marie.

Le feuilleton du 13 mai s’achève donc, contrairement au précédent, sur un dénouement provisoire :

Se jetant aussitôt à genoux dans le corridor, à l’aide du bec du merlin et de ses ongles qu’elle meurtrit, de ses doigts qu’elle déchira, la Louve parvint à arracher du plancher et du chambranle plusieurs clous énormes qui condamnaient la porte.

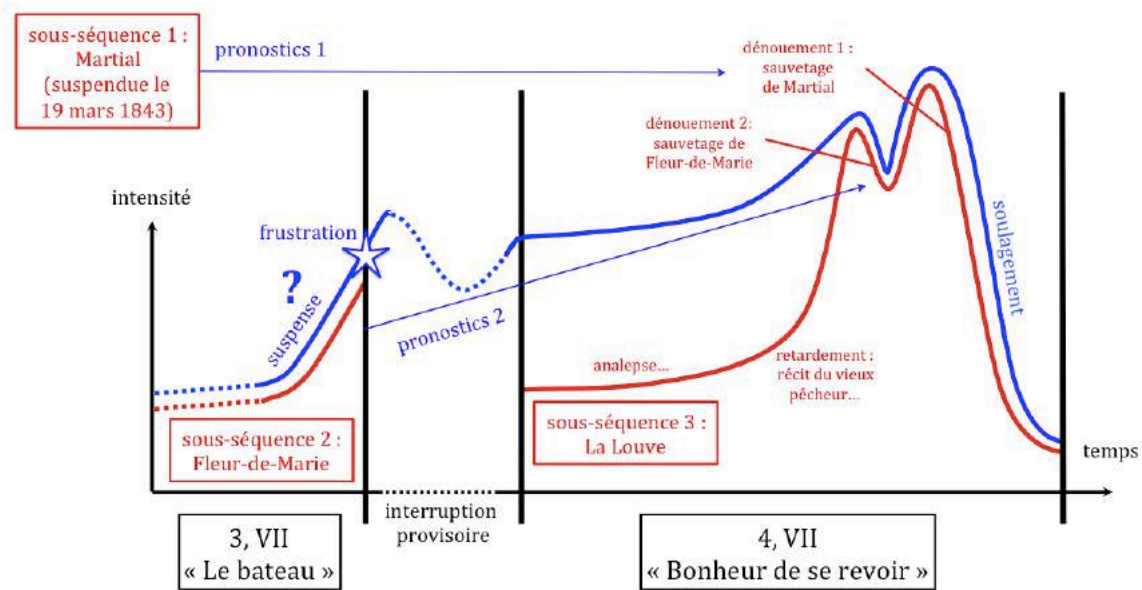
Enfin cette porte s’ouvrit.

Martial, pâle, les mains ensanglantées, tomba presque sans mouvement dans les bras de la Louve. (Sue, « Bonheur de se revoir », 4, VII, *Journal des débats*, 13 mai 1843 : 3)

Ici donc, et contrairement à l’exemple étudié précédemment, Sue alterne entre une clôture d’épisode suspensive, qui repousse le dénouement de la séquence et maintient l’intérêt du lecteur jusqu’à la livraison suivante, et une clôture conclusive, qui apporte la résolution des incertitudes. Le jeu des analepses et des prolepses permet de raconter des événements

qui ont lieu simultanément dans le temps de l'histoire, de multiplier les lieux d'incertitude et ainsi d'accroître la frustration et donc l'intérêt des lecteurs, qui ont été tenus en haleine sur des centaines d'épisodes. Le jeu des pronostics concerne donc deux sous-séquences, celle consacrée à Fleur-de-Marie (1) et celle consacrée à Martial (2), qui sont toutes deux résolues au terme d'une troisième sous-séquence centrée sur la Louve (3).

Les Mystères de Paris, feuillets des 12 et 13 mai 1843



Les lecteurs sont en outre confrontés à plusieurs niveaux d'incertitude quant au devenir des personnages : si on reprend l'exemple de Fleur-de-Marie, un premier niveau correspond à celui du temps court, de l'urgence, où elle doit se défendre, souvent sans succès, de ses nombreux agresseurs, tandis que le second niveau concerne son devenir existentiel sur le long terme, où les questions qu'elle se pose déterminent un scénario de vie plutôt qu'un autre (la vie de religieuse pour expier son passé de prostituée plutôt que celle de princesse, puis la mort plutôt que la vie de religieuse).

En plus de la fidélisation à court terme provoquée par « le magique "la suite à demain" », pour reprendre l'expression de Gautier, s'instaure ainsi une fidélisation sur du long terme qui dépend de l'attachement du public envers les personnages et l'univers diégétique, ce qui permet de maintenir l'intérêt même lorsque l'épisode se termine sur un dénouement provisoire.

3. Feuilletons des 21, 22 et 23 juin 1843

L'exemple que j'étudierai pour finir se déroule en prison. Injustement enfermé, le malheureux Germain se retrouve entouré de criminels, dont le terrible Squelette et ses acolytes, qui projettent de l'assassiner depuis plusieurs chapitres. La fin du chapitre intitulé « Complot », publié le 16 juin 1843, qui se termine sur cette menace qui relance la tension narrative :

– Il va venir, prépare-toi.

– Je suis tout prêt ; il portera mes marques. [...]

– À la pâtée, les chiens ! dit le Squelette ; Pique-Vinaigre et Germain vont rentrer au préau. Attention, les amis, on m'appelle Mort-d'avance, mais le mangeur aussi est mort d'avance. (Sue, « Complot », 25, VII, *Journal des débats*, 16 juin 1843 : 3)

Les comploteurs cherchent à détourner l'attention du gardien pour pouvoir mener à bien leur projet et comptent profiter pour cela du récit dans lequel se lance le dénommé Pique-Vinaigre pour divertir ses co-détenus :

Germain, Pique-Vinaigre et le gardien ignoraient seuls ce qui allait se passer.

L'attention générale se partageait entre le bourreau, la victime et le conteur qui allait innocemment priver Germain du seul secours que ce dernier pût attendre ; car il était presque certain que le gardien, voyant les détenus attentifs aux récits de Pique-Vinaigre, croirait sa surveillance inutile et profiterait de ce moment de calme pour aller prendre son repas. (Sue, « Le Conteur », 26, VII, *Journal des débats*, 17 juin 1843 : 3)

C'est l'occasion pour l'auteur d'une réflexion sur le rôle éthique du récit de fiction, et plus précisément de l'empathie vis-à-vis des personnages fictionnels :

Avant d'entamer le récit de Pique-Vinaigre, nous rappellerons au lecteur que, par un contraste bizarre, la majorité des détenus, malgré leur cynique perversité, affectionnent presque toujours les récits naïfs, nous ne voudrions pas dire puérils, où l'on voit, selon les lois d'une inexorable fatalité, l'opprimé vengé de son tyran, après des épreuves et des traverses sans nombre.

[...] On raille ordinairement ces incultes témoignages de sympathie pour ce qui est bon, faible et persécuté... d'aversion pour ce qui est puissant, injuste et cruel.

On a tort, ce nous semble.

Rien de plus consolant en soi que ces ressentiments de la foule.

N'est-il pas évident que ces instincts salutaires pourraient devenir des principes arrêtés chez les infortunés que l'ignorance et la pauvreté exposent incessamment à la subversive obsession du mal ?

[...] L'impression causée par le récit de Pique-Vinaigre démontrera, ou plutôt exposera, nous l'espérons, quelques-unes des idées que nous venons d'émettre. (Sue, « Gringalet et Coupe-en-Deux », 27, VII, *Journal des débats*, 21 juin 1843 : 1)

En effet, le conte de Pique-Vinaigre, intitulé « Gringalet et Coupe-en-Deux » et conçu par Sue comme un petit apologue édifiant, a exactement l'effet inverse de celui qu'attendait le Squelette, puisqu'il captive aussi bien les prisonniers que le gardien, qui repousse sa pause déjeuner pour pouvoir écouter l'histoire :

À ce passage du récit de Pique-Vinaigre, l'horloge de la prison sonna trois heures un quart.

Les détenus rentrant dans les dortoirs à quatre heures, le crime du Squelette devait être consommé avant ce moment.

– Mille tonnerres ! le gardien ne s'en va pas, dit-il tout bas au Gros-Boiteux.

– Sois tranquille, une fois l'histoire en train, il filera...

Pique-Vinaigre continua son récit. (Sue, « Gringalet et Coupe-en-Deux », 27, VII, *Journal des débats*, 21 juin 1843 : 1)

À ce moment trois heures et demie sonnèrent.

Le bourreau de Germain et le Gros-Boiteux échangèrent un coup d'œil significatif.

L'heure avançait, le surveillant ne s'en allait pas, et quelques-uns des détenus, les moins endurcis semblaient presque oublier les sinistres projets du Squelette contre Germain, pour écouter avec avidité le récit de Pique-Vinaigre. (Sue, « Gringalet et Coupe-en-Deux », 27, VII, *Journal des débats*, 21 juin 1843 : 2)

Ainsi, dans cette livraison et celle du lendemain, chaque rebondissement de l'histoire racontée par Pique-Vinaigre retient le gardien et retarde l'exécution du plan du Squelette. Le récit enchâssé raconte également une histoire de sauvetage : Gringalet, garçon sans défense qui ne supporte pas l'injustice dont sont victimes les plus faibles, passe son temps à secourir des moucherons sur le point d'être dévorés par des araignées. Alors qu'il est sur le point d'être tué par le brigand Coupe-en-Deux, par un juste retour des choses, il est sauvé par un moucheron qui se faufile dans l'œil de son bourreau. Les complices du Squelette identifient inconsciemment Gringalet à Germain, et leur volonté de nuire à un innocent faiblit. Mais la conclusion du récit est interrompue par le départ du gardien, laissant le champ libre au Squelette :

Quant à Gringalet, [...] il répétait tout le temps de son triomphe :

« – Petits moucherons, j'ai bien fait d'empêcher les araignées de vous manger, car... »

La fin du récit de Pique-Vinaigre fut interrompue.

– Eh ! père Roussel, cria une voix de dehors, viens donc manger ta soupe ; quatre heures vont sonner dans dix minutes.

– Ma foi, l’histoire est à peu près finie, j’y vais. Merci, mon garçon, tu m’as joliment amusé, tu peux t’en vanter, dit le surveillant à Pique-Vinaigre en allant vers la porte. Puis, s’arrêtant : « Ah ça ! soyez sages », dit-il aux détenus en se retournant. (Sue, « Gringalet et Coupe-en-Deux », 27, VII, *Journal des débats*, 21 juin 1843 : 4)

La fin du feuilleton du 22 juin laisse Germain en danger de mort après une attaque sauvage du Squelette, alors que les dialogues consacrent l’identification des personnages du récit cadre à ceux du récit enchâssé :

– À moi ! Gringalet... Je serai ton araignée, s’écria aussitôt le Squelette en se précipitant si brusquement sur Germain, que celui-ci ne put faire un mouvement ni pousser un cri.

Sa voix expira sous la formidable étreinte des longs doigts de fer du Squelette. (Sue, « Le triomphe de Gringalet et Gargousse », *Journal des débats*, 22 juin 1843 : 4)

L’action est alors interrompue au moment où le suspense est le plus insoutenable : Sue s’est adapté à la parution journalière et laisse son lecteur sur un *cliffhanger* précoce. Cette succession de chapitres est donc structurée par un suspense à deux niveaux : celui du récit cadre et celui du récit mis en abyme, qui finissent par s’entremêler. Dionne analyse ainsi le passage : « Tout l’épisode est ainsi fondé sur le *délai*, sur le report perpétuel d’un événement craint ou désiré. À tout prendre, c’est même l’intégralité des chapitres se déroulant dans la prison de la Force qui peuvent être assimilés à un seul grand retard » (2017 : 111). Germain est tiré d’affaire au début du chapitre suivant, toujours grâce aux bons soins de l’héroïque Chourineur, qui permet un dénouement conforme à l’histoire de Gringalet et Coupe-en-Deux :

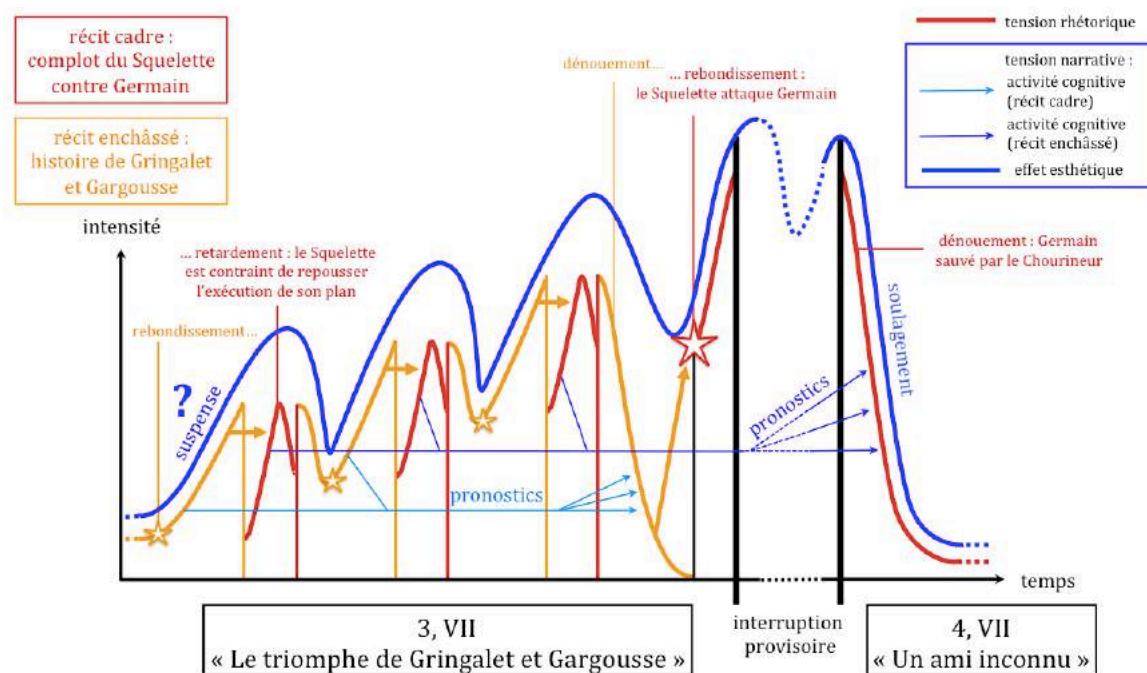
XXVIII. Un ami inconnu

– Si tu es l’araignée, moi je serai le moucheron d’or, Squelette de malheur, cria une voix au moment où Germain, surpris par la violente et soudaine attaque de son implacable ennemi, tombait renversé sur son banc, livré à la merci du brigand qui, un genou sur la poitrine, le tenait par le cou. [...] Puis, d’un bond furieux, renversant trois ou quatre prisonniers qui le séparaient de Germain, il s’élança sur le Squelette et lui asséna sur le crâne et entre les deux yeux une grêle de coups de poing si précipitée, qu’on eût dit la batterie sonore d’un marteau sur une enclume. (Sue, « Un ami inconnu », 29, VII, *Journal des débats*, 23 juin 1843 : 1)

L’histoire de Gringalet a un impact immédiat sur le « réel » du monde fictionnel : d’une part elle retarde l’attaque de Germain par le Squelette ; d’autre part elle agit sur le comportement des détenus qui apprennent à s’identifier à autrui et qui prennent fait et

cause pour Germain : chaque nouveau rebondissement dans le récit enchâssé est la cause d'un retardement de l'action dans le récit cadre. Contrairement à la séquence du récit cadre, le récit enchâssé est dénoué avant la fin de l'épisode. La courbe bleue correspond donc à la somme des tensions cumulées, liées au récit cadre et au récit enchâssé.

Les Mystères de Paris, feuillets des 22 et 23 juin 1843



Ainsi, Sue cherche à la fois à revaloriser sa position de feuilletoniste en montrant, *exemplum gratia*, les vertus morales de la fiction, et à offrir du même coup une double ration de suspense à son lecteur en lui proposant, en quelque sorte, deux récits pour le prix d'un. Mesurons l'effet de ce passage sur un lecteur enthousiaste qui écrit à Sue :

Vous êtes donc sorcier, Monsieur, pour me faire éprouver tout ce que j'ai éprouvé depuis quelques heures, pour m'avoir mis dans l'état où je suis en ce moment ; j'ai eu la chair de poule pour le pauvre Germain pendant le récit de Pique-Vinaigre, et puis ma poitrine s'est dilatée, en accompagnant (par la pensée) la dégelée de coups de poings de la fin que notre bon Chourineur festonnait si bien sur la sorbonne du Squelette [...]. (Adrien Decourcelle, sans date, in Galvan 1998, t. 2 : 298, lettre 378)

Adrien Decourcelle est beaucoup plus préoccupé par les incertitudes liées au sort de Germain que par celles du conte enchâssé : celui-ci n'est mentionné que pour la fonction de retardement qu'il induit, le récit de Pique-Vinaigre a pour effet essentiel d'intensifier l'inquiétude pour Germain. Notons également que la lecture dont Decourcelle livre le

bilan semble être une lecture *continue*, dans la version unifiée du roman : il décrit un effet esthétique éprouvé « depuis quelques heures » (soit bien plus de temps que ce que requiert la lecture d'un seul feuilleton) et énumère les événements diégétiques les uns à la suite des autres, sans évoquer la rupture temporelle imposée par le *cliffhanger*. Mais certains lecteurs, déjà à l'époque de Sue, s'agacent du délai imposé par le journal et préfèrent attendre la publication en volume pour éviter la frustration provoquée par la coupe :

Vos *Mystères de Paris* sont très bien faits, très bien combinés, c'est vrai, mais il est impossible de les lire. [...] Je lavoue [*sic*], j'aurai [*sic*] déjà lus [*sic*] vos *Mystères* : ma mère est une femme qui en lirait dix dans sa journée, elle qui ne les lise [*sic*] pas vos *Mystères*, elle les lit sur les *Débats* (du moins elle les a lus, car je me suis informé, au moment où je vous dirai qu'ils sont finis []) quelle sottise habituelle que celle d'un rédacteur de journal que de faire languir ses abonnés et que quand on reprend le fil de son histoire, on ne peut rien y trouver de juste rien ne concordait et à peine avait-t-on [*sic*] fini qu'il fallait recommencer chose que je n'ai [*sic*] jamais voulu faire [...]. (Alfred Gidel, 4 novembre 1843, in Galvan 1998, t. 2 : 154, lettre 287⁴⁴³)

Comme je l'ai signalé plus haut, selon David Lodge (2011 [1992]), le *cliffhanger* ne sera développé à proprement parler qu'une trentaine d'années après la parution des *Mystères*, par Thomas Hardy, puis par Wilkie Collins. Si cette date se vérifie peut-être dans le contexte anglophone, un regard sur le domaine francophone encourage à l'anticiper (quand bien même le terme effectif n'existe pas encore) et permet de comprendre les différentes fonctions qu'il remplit dans le roman-feuilleton. L'artifice des effets narratifs du roman-feuilleton a souvent été dénoncé par ses détracteurs, pourtant, cette alternance entre continuité et discontinuité, entre temps court et temps long de l'intrigue, ne saurait se réduire à un simple procédé commercial : elle correspond à l'expérience de la temporalité telle que nous l'éprouvons au quotidien. L'anticipation des scénarios possibles, qui articule cognition et émotion, a une valeur mimétique et modélisatrice (Schaeffer 1999) ; elle permet de convertir en plaisir des expériences dysphoriques d'incertitude, et ainsi de mieux les appréhender dans la vie réelle⁴⁴⁴. Dans le cas des *Mystères de Paris*, et de bien d'autres romans-feuilletons, nous nous trouvons en présence d'une littérature qui, plutôt que la postérité, vise à être en prise avec le plaisir immédiat des lecteurs contemporains, ce qui amène à prendre en compte l'ordinaire de l'expérience de lecture si souvent disqualifié – sans pour autant nier la fonction

⁴⁴³ Galvan précise qu'il s'agit d'un essai de retranscription d'une lettre très difficile à déchiffrer (1998, t. 2 : 155, n. 1).

⁴⁴⁴ Voir Baroni (2016).

publicitaire que remplit dans le même mouvement le roman-feuilleton, comme je l'ai souligné à de nombreuses reprises.

III — STÉRÉOTYPIE DU *CLIFFHANGER* EN RÉGIME MÉDIATIQUE

Suite au succès rencontré par la publication en tranches dans la première moitié du XIX^e siècle, on assiste à une généralisation progressive du *cliffhanger* à l'ensemble des feuilletons, tous médias confondus. Les dispositifs intra- et extradiégétiques qui l'encadrent deviennent ainsi de plus en plus explicites, pour confiner parfois à la parodie : l'effet est si bien identifié que les auteurs y recourent souvent avec une distance ironique. La remarque de Letourneux déjà relevée plus haut⁴⁴⁵, qui souligne « l'importance des phénomènes hypertextuels de l'ordre du pastiche, de la parodie et, plus généralement, des déconstructions critiques des genres dans lesquels les œuvres sérielles s'inscrivent » (2017: 37) dans les littératures sérielles, s'applique également aux autres supports.

Dans les aventures de Rocambole, Ponson du Terrail ménage des coupes si dramatisées qu'elles en deviennent presque absurdes :

Les détenues, toujours à distance, observaient curieusement ces deux femmes, qui semblaient n'avoir rien de commun avec elles.

– Ces dames font salon, comme au faubourg Saint-Germain, ricana la Simonne.

La belle Marton entendit ce sarcasme, bondit vers la Simonne, se déchaussa et, brandissant son sabot comme une massue au-dessus de la tête de cette petite vieille, elle lui dit :

– Je vais faire de toi de la purée de marrons ! (Ponson du Terrail, 1866, *La Résurrection de Rocambole*, ch. 18)

L'auteur formule parfois explicitement les incertitudes laissées en suspens :

Mais soudain une ombre apparut derrière la croisée, une ombre plus opaque encore que les ténèbres de la nuit, et la croisée vola en éclats... et une lueur se fit, rapide, sinistre, suivie d'une détonation... et Colar, frappé d'un coup de pistolet, tomba à la renverse et cessa de serrer les deux bouts du foulard.

Quel était donc ce secours inattendu qui arrivait à Léon Rolland et l'arrachait à une mort certaine ? (Ponson du Terrail 1857, *L'Héritage mystérieux*, ch. 42)

⁴⁴⁵ Voir chapitre 4, p. 226.

Suivant le modèle de Sue, le chapitre suivant s'ouvre sur un résumé de l'épisode précédent :

Nous avons laissé Armand de Kergaz montant en tilbury avec Guignon, et, guidé par lui, courant rue de la Lune, dans l'espoir d'y retrouver Léon Rolland. Mais, on s'en souvient, l'ouvrier était parti. Le comte et son compagnon se regardèrent. (Ponson du Terrail 1857, *L'Héritage mystérieux*, ch. 43)

Un dispositif canonique se met ainsi en place, comprenant la succession d'une coupe dramatique, d'une indication paratextuelle encourageant le lecteur à continuer la lecture à la prochaine livraison du journal (« à suivre », « la suite au prochain numéro », etc.), puis d'un résumé des événements précédents au début de la reprise du récit.

Au cinéma, les *serials* utilisent très tôt ce dispositif. En France, le modèle sériel est initialement privilégié, par exemple dans l'adaptation des *dime-novels* Nick Carter par le studio Éclair en 1908, dont chaque épisode raconte une histoire complète⁴⁴⁶. Mais Louis Feuillade, lorsqu'il réalise *Fantômas* à partir de 1911, s'inspire des techniques narratives des feuilletons⁴⁴⁷. Le carton final de *Juve contre Fantômas* (1913) résume ainsi l'élément d'incertitude irrésolu : « Juve et Fandor ont-ils trouvé la mort dans l'explosion de la villa de Lady Bentham ? ». *The Perils of Pauline* (Gasnier, McKenzie 1914), produit aux États-Unis par l'entreprise française Pathé, résulte d'une hybridation générique issue de la confrontation entre les modèles français et américains :

Les intrigues enchevêtrées des *serials* font obstacle à une continuité nette et embrouillent la clarté narrative. Cette structure chaotique, qui rend parfois le récit indéchiffrable, caractérise de nombreuses formes de mélodrame. Des séries de films mélodramatiques, avec des épisodes autonomes mettant en scène des personnages et des décors récurrents, sont apparues en France avant même les années 1910. Éclair a été le premier studio français à sortir diverses séries policières, qui sont devenues sa spécialité et sa marque de fabrique, à commencer par Nick Carter en 1908. Cette série, qui raconte les aventures d'un détective, est tirée de romans américains à dix cents. Jusqu'en 1914, les premières séries tendaient à construire une histoire complète dans chaque épisode, dans un cadre global d'épisodes en épisodes⁴⁴⁸. (Dahlquist 2013 : 8-9*)

⁴⁴⁶ Les *serials* trouvent en effet leurs origines génériques dans la littérature populaire, ainsi que l'indique Barefoot : « Le *serial* est issu de la littérature et du théâtre populaires. Les premiers *serials* étaient fréquemment associés au *dime novel* [...] » (2017 : 26). « *The film serial* [...] emerged out of popular literature and theatre. Early *serials* were repeatedly associated with the *dime novel* [...] »

⁴⁴⁷ Les studios de cinémas ensuite parfois appel à des feuilletonistes renommés pour écrire les scénarios des *serials*. Pathé recrute ainsi Gustave Le Rouge en 1915 (Lacassin 1972 : 117).

⁴⁴⁸ « *The serials' entangled storylines get in the way of clear-cut continuity and obfuscate narrative clarity. Such a chaotic structure with at times unfathomable narratives characterizes many forms of melodrama. Melodramatic series films, with stand-alone episodes featuring recurrent characters and settings, appeared in France even before the 1910s. Éclair was the first French studio to release various detective*

Selon Singer (2001 : 210), *The Perils of Pauline*, qui met en scène les affres d'une jeune héroïne (Pearl White) victime des attaques incessantes de son tuteur, Koerner (Paul Panzer), opère ainsi une transition entre le modèle sériel et le modèle feuilletonnant. Il souligne que ce dernier modèle est celui qui est adopté par les *serials* suivants, dans lesquels le *cliffhanger* fonctionne comme un indicateur générique⁴⁴⁹. C'est tout simplement un immense point d'interrogation qui apparaît à la fin et parfois au début des épisodes, suivi du carton qui fait la promotion de l'épisode suivant, même lorsque la séquence semble parfaitement résolue. Cette relance très stylisée est alors entièrement dépendante de l'appareil « paranarratif », pourrait-on dire.



Gasnier, MacKenzie, *The Perils of Pauline*, 1914

The Perils of Pauline marque une transition fondamentale dans la construction narrative des *serials*, qui privilégient désormais la mise en feuilleton et non plus la mise en série, ainsi que l'analyse Lacassin, suivant le dispositif du « *chapter play* » (film en chapitre ou à épisodes) : « Chaque bande de la série ne comprend plus une histoire complète, mais l'équivalent d'un chapitre de roman, et s'achève par un terrible point d'interrogation, le dénouement définitif étant retardé de séance » (1972 : 119). *The Exploits of Elaine* (Gasnier 1914)⁴⁵⁰, dont l'héroïne Elaine Dodge est également jouée par Pearl White, opte pour une dynamique nettement feuilletonnante : dixième chapitre s'achève sur la mort apparente d'Elaine, qui sera ressuscitée dans le suivant. Gasnier reprend le motif du point

series, which turned into its specialty and trademark, starting with Nick Carter in 1908. This series, telling the adventures of a detective hero, was drawn from American dime novels. Until 1914 the early series tended to build on a complete story in each episode within an overarching framework across episodes. »

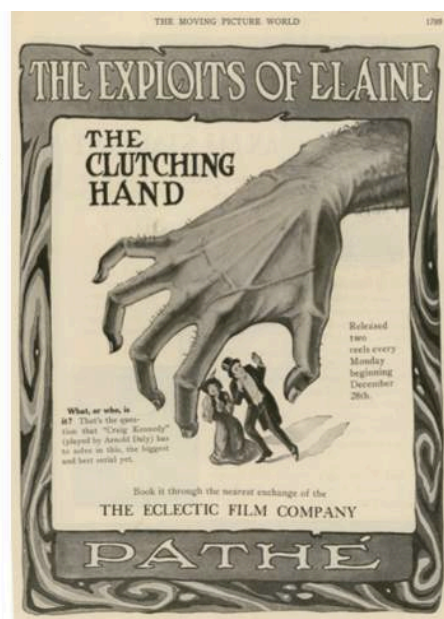
⁴⁴⁹ *The Perils of Pauline* est toutefois précédé de *The Adventures of Kathlyn* (Grandon 1913), l'un des premiers *serials* américains à *cliffhangers*. Voir chapitre 1, p. 50.

⁴⁵⁰ Voir chapitre 1, p. 218-221.

d'interrogation final, mais en l'articulant avec des allusions à la diégèse : il apparaît en surimpression sur une main qui se ferme, en référence à « La Main qui étreint » (« *The Clutching Hand* »), l'organisation criminelle qui tient New York sous sa coupe dans le film. Ce motif intrigant, repris dans la campagne promotionnelle, fait office d'identifiant visuel du *serial* : « La Main qui étreint. Qu'est-ce ou qui est-ce ? C'est la question que "Craig Kennedy" (Arnold Daly) doit résoudre dans ce *serial*, le plus ambitieux et le meilleur produit jusqu'à présent* », peut-on lire dans une annonce publiée dans *The Moving Picture World*.



Gasnier, *The Exploits of Elaine*, 1914



The Moving Picture World, annonce de *The Exploits of Elaine*, 1914

Les *cliffhangers* demeurent très courants dans les *serials* des années 1930 et 1940 (*The Shadow of the Eagle*⁴⁵¹, *Flash Gordon's Trip to Mars*⁴⁵², *Zorro's Fighting Legion*⁴⁵³, *The Hurricane Express*⁴⁵⁴, *The Black Widow*⁴⁵⁵, pour n'en citer que quelques-uns⁴⁵⁶). Dans *The Black Widow* par exemple, un carton se charge de récapituler les événements en début d'épisode, mais surtout de rappeler les incertitudes laissées ouvertes à la fin de l'épisode précédent. Il s'agit par exemple, pour relancer le suspense, d'insister sur ce que les personnages ignorent ou sur leur état désespéré.

⁴⁵¹ Beebe, Reaves Eason 1932.

⁴⁵² Beebe, Hill 1938.

⁴⁵³ English, Witney 1939.

⁴⁵⁴ MacGowan, Schaeffer 1947.

⁴⁵⁵ Brannon, Gordon Bennett 1947.

⁴⁵⁶ L'utilisation du *cliffhanger* n'est plus limitée au mélodrame. Si les studios visent au départ une audience féminine, ils cherchent ensuite à élargir leur public-cible, notamment aux adolescents, comme le montrent les adaptations de *comics* telles que *Flash Gordon*.

Image protégée

Gordon Bennet, Brannon, *The Black Widow*, chapitre 5, « The Spider's Lair », 1947

Dans le même sens, Baroni évoque le cas de la standardisation du *cliffhanger* dans la bande dessinée, qui se traduit par la formulation explicite des incertitudes dans les dialogues et dans les indications paratextuelles :

cette rupture s'accompagne souvent d'une réflexivité plus ou moins marquée portant sur les rouages narratifs qui donnent son élan à l'intrigue, comme si l'on assistait à une sorte de coupe transversale du récit. Le simple effet de pause inhérent à l'interruption du récit, en produisant un effet contre-immersif, facilite la prise de conscience par le lecteur des dispositifs qui orientent son attente du prochain épisode. Mais la narration va souvent plus loin en explicitant les incertitudes de l'histoire ou en formulant les questions auxquels la suite du récit « à suivre » apportera des réponses. (Baroni 2016 : §6)

L'exemple de *Jérôme Paturot* que j'ai évoqué plus haut montre d'ailleurs cette standardisation était déjà en germe avant même que le *cliffhanger* ne soit véritablement conceptualisé : il est rapidement identifié comme un stéréotype narratif, un passage obligé pour les feuilletonistes. Il me semble cependant qu'on peut nuancer l'idée d'un effet contre-immersif de la pause : s'il est vrai que le *cliffhanger*, à travers l'interruption temporaire de la séquence, aussi bien qu'à travers les formulations explicites des incertitudes, organise effectivement une sortie temporaire du récit, il s'agit en règle générale de mettre en place un prolongement de l'état d'immersion au-delà des bornes de l'épisode. La réflexivité ne minimise pas forcément l'investissement affectif : lorsqu'il est attaché à un personnage, le récepteur demeure inquiet quant à son sort même si la stratégie narrative lui apparaît clairement. Cependant, l'équilibre entre mise à distance réflexive et immersion dans le monde narratif s'avère parfois difficile à tenir du fait de la standardisation de l'effet, et le *cliffhanger* peut effectivement être contre-immersif s'il est perçu comme trop convenu ou trop invraisemblable. De plus, certains *cliffhangers* sont

très mal reçus lorsqu'ils sont perçus comme excessivement manipulateurs. Par exemple, la scène finale de la sixième saison de *The Walking Dead* (AMC 2010-), dans laquelle l'antagoniste Negan (Jeffrey Dean Morgan) assassine sauvagement à coups de batte de baseball un personnage dont l'identité n'est pas révélée, a généralement suscité l'écœurement des spectateurs⁴⁵⁷.

Ce n'est alors pas tant la lourdeur de l'appareil paratextuel qui pose problème aux récepteurs que la visibilité de la manipulation : le *cliffhanger* peut être perçu comme une forme de tricherie, comme une stratégie facile pour retenir le public. Terlaak Poot évoque ainsi ce qu'il appelle des *cliffhangers* « inconsistants » :

le *cliffhanger* a une remarquable capacité à induire en erreur, qui apparaît plus particulièrement dans ce qu'on pourrait appeler des *cliffhangers* inconsistants. Quand l'effet généré par la coupe discursive s'avère inconsistant avec la suite de la scène, le *cliffhanger* semble inconsistant. L'instabilité isolée à la fin d'une unité se révèle comme trompeuse—produite uniquement par la coupe discursive elle-même, plutôt que par une véritable instabilité dans l'histoire⁴⁵⁸. (Terlaak Poot 2016 : 60*)

Il illustre son propos en prenant l'exemple d'une coupe dans *Le Magasin d'antiquités* (1840) : à la fin d'un feuilleton, la petite Nell perd connaissance en voyant un homme qu'elle croise dans la rue, qui se révèle être un ami dans la livraison suivante. Le *cliffhanger* est inconsistant, selon Terlaak Poot, dans la mesure où le lecteur est trompé par un énoncé ambigu : il était encouragé à penser que Nell était menacée par un individu dangereux, alors que son évanouissement était en fait une réaction de joie. En d'autres termes, un *cliffhanger* serait inconsistant lorsqu'il concerne uniquement le niveau du discours et non celui de l'histoire (le personnage n'est pas véritablement en danger, seule la manière dont les événements sont présentés le laisse penser). L'analyse proposée par Terlaak Poot appelle plusieurs remarques.

On peut préciser d'abord que l'« inconsistance » du *cliffhanger* n'engage pas l'effet d'attente qui succède à la coupe. Pour le formuler de manière plus exacte, c'est la *résolution* du *cliffhanger* qui est « inconsistante », ce que note d'ailleurs Terlaak Poot :

⁴⁵⁷ Voir la section « réception » de la page Wikipédia consacrée à l'épisode en question, « *Last Day on Earth* » : [https://en.wikipedia.org/wiki/Last_Day_on_Earth_\(The_Walking_Dead\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Last_Day_on_Earth_(The_Walking_Dead)).

⁴⁵⁸ « *the cliffhanger has a striking capacity to mislead. This is most visible in what we might call inconsistent cliffhangers. When the effect generated by the discursive cut proves inconsistent with the continuation of the scene, the cliffhanger appears inconsistent. The instability isolated at the end of a discursive unit is revealed as faulty—merely a product of the discursive cut itself, rather than an actual instability in the story.* »

comme l'inconsistance [...] n'est révélée que rétrospectivement au lecteur, une fois que nous avons repris la lecture, il n'y a aucun moyen de différencier un *cliffhanger* consistant d'un *cliffhanger* inconsistant au moment où il se produit⁴⁵⁹. (Terlaat Poot 2016 : 61*)

La notion de *cliffhanger* inconsistant résulte donc d'une analyse rétrospective du récit, au détriment de la dynamique de l'actualisation progressive. En outre, l'« inconsistance » désigne chez Terlaat Poot une dissociation des niveaux de l'histoire et du discours : le lecteur est trompé par une présentation des événements « fautive » ou ambiguë. Afin d'insister davantage sur l'effet produit, je parlerais de résolution déceptive ou anticlimactique plutôt que d'inconsistance (le dénouement n'est pas à la hauteur de l'attente du récepteur). Mais il ne faudrait pas oublier la part ludique qui caractérise l'immersion dans le monde narratif : une partie du plaisir de la réception réside dans le fait de « se faire avoir », de ne pas réussir (ou avoir réussi) à anticiper les pièges semés par l'auteur.

Deuxièmement, Terlaak Poot relève un aspect important dans la réception des *cliffhangers* : l'évaluation. Du fait même de sa standardisation, la pression qui pèse sur les auteurs est particulièrement forte : le public attend que les *cliffhangers* ne se réduisent pas à la simple application d'un stéréotype narratif, sans quoi il ne produit pas l'effet escompté et fait long feu :

il s'agit d'une technique qui attire l'attention sans nécessairement la récompenser, et qui encourage le lecteur à développer des attentes, dans le seul but de finalement reconfigurer ces attentes⁴⁶⁰. (Terlaak Poot 2016 : 61*)

Le processus d'évaluation se déroule en deux étapes : pendant l'interruption (appréciation de l'effet de frustration), et rétrospectivement (le dénouement est-il à la hauteur de l'attente ?). Mais comme on le verra dans l'étude de *Sherlock*, la distinction entre « bons » et « mauvais » *cliffhangers* ne fait pas forcément consensus parmi la communauté de récepteurs.

En outre, la seule dynamique du *cliffhanger* peut s'avérer insuffisante pour maintenir le public dans une attente impatiente :

⁴⁵⁹ « because inconsistency [...] is only revealed to the reader in retrospect, once we have resumed reading, there is no way to tell a consistent from an inconsistent cliffhanger as it happens. »

⁴⁶⁰ « they are devices that draw, without necessarily rewarding attention, encouraging the reader to form certain expectations, only to force reconfigurations of those expectations down the line. »

L'attente entre deux épisodes, en général d'une semaine à la télévision, peut générer une frustration parfois vive ; elle est toutefois rarement tenace et tend à décroître rapidement. Comme le dit un internaute : « l'effet d'un *cliffhanger* n'est que passer. Il fait effet immédiatement puis juste avant la reprise de la série, et de temps en temps quand on y repense, c'est tout⁴⁶¹ ». En revanche, un échelonnement par trop distendu d'une série peut mener à ce que, pour user d'une métaphore médicale, faute de pique de rappel, l'effet disparaisse et, avec lui, l'intérêt puis la consommation. (Combes 2013 : 178)

Le but est donc de maintenir le sentiment d'impatience le plus longtemps possible, et les stratégies narratives n'y suffisent pas toujours. La production peut alors veiller à entretenir la frustration par des dispositifs externes au récit : campagnes d'affichage, publicités, annonces plus ou moins cryptiques sur les réseaux sociaux, etc. Tous ces dispositifs annexes engendrent un emballement médiatique auxquels les fans participent volontiers. Cet aspect rend les modes de réception asynchrones problématiques, particulièrement en ce qui concerne les *cliffhangers* télévisuels de fin de saison : ils focalisent l'attention sur une incertitude particulièrement polarisante, largement relayée par les médias et dans les conversations, ce qui augmente le risque de *spoiler*. Cette participation accrue des récepteurs peut être utilisée de diverses manières par les scénaristes, comme dans les exemples de *Batman* et de *Sherlock* que j'étudierai dans la suite de ce chapitre.

IV — UN CHOIX LAISSÉ AUX LECTEURS : *A DEATH IN THE FAMILY*

La sollicitation de la participation du public est très importante dans l'histoire des *comics*, ce dont témoigne le fait que les lecteurs sont régulièrement appelés à voter sur le sort des personnages. Ainsi, en 1978, les lecteurs de DC Comics ont été sollicités pour choisir le prochain membre de la *Justice League*. C'est une super-héroïne qui l'emporte, Zatanna, résultat qui est attribué fictionnellement par les auteurs Jerry Conway et Rick Dillon aux personnages, représentés en train de voter dans *Justice League of America* #161. L'un des exemples les plus connus de cette pratique, notamment parce que le vote des lecteurs a eu une influence considérable non seulement sur le récit en cours mais aussi sur l'ensemble de l'univers, est celui d'une série de *comics* consacrée à Batman, *A Death in the Family*, parue en quatre *comic books* en 1988 (*Batman* #426-429). Elle a donné lieu

⁴⁶¹ Remy Pignatiello, 13 août 2012, commentaire de l'article de *Slate.fr* [en ligne] « Arrêtez de regarder les séries télé à la chaîne ». URL : <http://www.slate.fr/story/59297/visionnage-series-tele>

à une controverse révélatrice des luttes de pouvoir symboliques qui se nouent autour de la production et de la réception des récits sériels.

1. **Un cliffhanger résolu par un vote téléphonique**

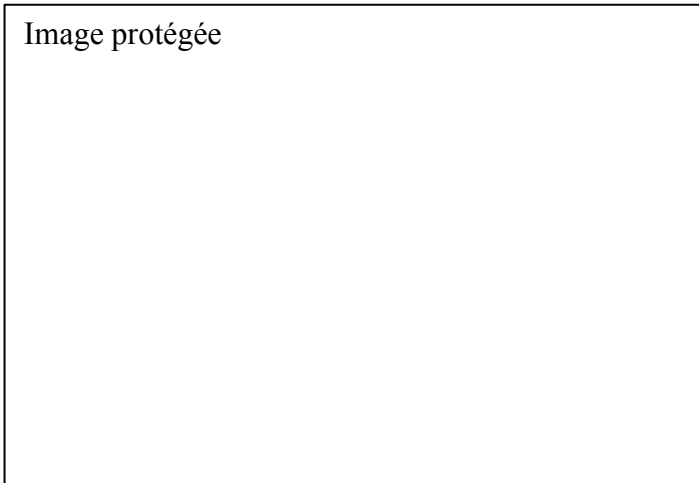
Le titre de la série, traduit en français *Un Deuil dans la famille*, laisse d'emblée présager la mort d'un des personnages. Dès les premières pages de l'épisode initial, les tensions entre Batman et Robin, dont le costume est porté par Jason Todd, qui remplace Dick Grayson depuis 1983, apparaissent comme le cœur de l'intrigue (*Batman* #426, décembre 1988 [août 1988]). L'histoire commence *in medias res* : Batman et Robin s'apprêtent à assister la police dans une descente qui vise à démanteler un réseau pédophile. Mais Robin passe à l'attaque sans respecter les consignes de son tuteur, qui comptait attendre l'arrivée des forces de l'ordre pour intervenir. Le suspense ne repose pas véritablement sur l'issue du combat qui s'ensuit : il s'agit d'une scène routinière dans la vie des super-héros, habitués à des adversaires autrement plus coriaces que ceux auxquels Batman et Robin ont affaire ici. Le vecteur intrigant est plutôt le discours à la première personne contenu dans les cartouches superposés aux dessins des cases. Il donne en effet accès aux inquiétudes de Batman concernant Robin : « Robin... Jason Todd... agissait bizarrement ces derniers temps. Déprimé... Nerveux... Imprudent. Il risque de se faire tuer s'il continue bons » (2017 [1988] : 11). Ce ne sont donc pas tant les antagonistes qui sont problématiques que l'attitude de Robin. Une fois le compte du réseau pédophile réglé, Robin réagit avec insolence aux reproches de Batman. Lorsque Batman lui demande : « Pourquoi crois-tu qu'on fait ça ? Pour nous amuser ? » Robin lui répond : « Bien sûr ! La vie est un jeu ! » (2017 [1988] : 12). Batman décide donc de suspendre Robin et leurs chemins se séparent dans la suite de l'histoire, qui déploie alors deux arcs narratifs distincts qui finissent par s'entremêler. Batman enquête sur l'évasion du Joker, qui sème à nouveau la terreur sur Gotham, tandis que Jason cherche à élucider l'identité de sa mère biologique, dont il découvre l'existence. Leur route se croise à nouveau au Liban, où le Joker a réussi à mettre détourner du matériel atomique et où Jason espère trouver sa mère. Leurs quêtes initialement séparées les conduit à se rendre ensemble en Éthiopie. Après une rencontre chargée d'émotion entre Robin et sa mère, Sheila Jaywood, il s'avère que celle-ci, victime de chantage de la part du Joker, travaille pour lui. Dans l'espoir de préserver ses secrets, elle livre son fils au Joker qui le lynche violemment. Le Joker décide de les éliminer tous les deux et les attache dans un hangar dans lequel il laisse une bombe prête à exploser. Malgré ses blessures, Robin parvient à

défaire les liens de Sheila et lui enjoint de s'enfuir, mais celle-ci refuse de partir sans lui. Elle réalise juste avant l'explosion de la bombe que la porte du hangar est fermée et qu'il leur est impossible de sortir. Les dernières planches du deuxième épisode se terminent sur un *cliffhanger* : le Joker fait exploser l'entrepôt dans lequel sont enfermés Robin et sa mère, et leur sort est irrésolu à la fin du deuxième *comic book*.

Image protégée

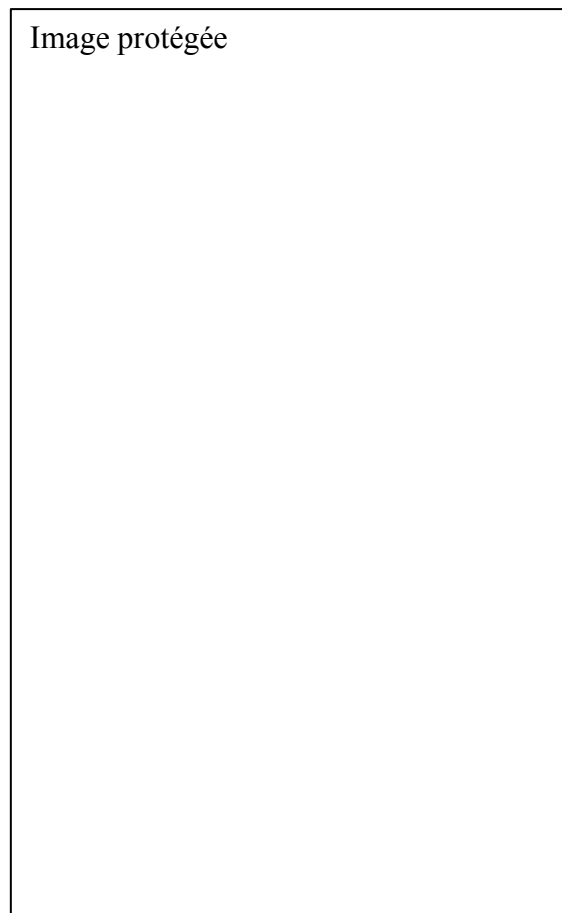
[Starlin, Aparo, Batman #427, A Death in the Family, 2/4, janvier 1989 \[septembre 1988\]](#)

Mais l'élément le plus intéressant est certainement le dispositif éditorial qui encadre le *cliffhanger*. Au moment où Jim Starlin se lance dans l'écriture de *A Death in The Family*, le personnage de Jason Todd est très impopulaire depuis plusieurs années et suscite de nombreuses discussions entre l'éditeur Dennis O'Neil et le scénariste Jim Starlin. Ceux-ci sont en désaccord sur le sort du personnage : Starlin n'en est pas satisfait et souhaite l'éliminer, tandis qu'O'Neil souhaite plutôt sa survie. Mais face au mécontentement croissant que leur signalent de nombreux courriers de fans, ils envisagent de le tuer. O'Neil propose alors de faire voter les lecteurs. La couverture de la deuxième livraison s'adresse directement aux lecteurs en leur offrant le choix de la résolution d'une séquence : « Robin survivra-t-il ? C'est à vous de le décider* ». »



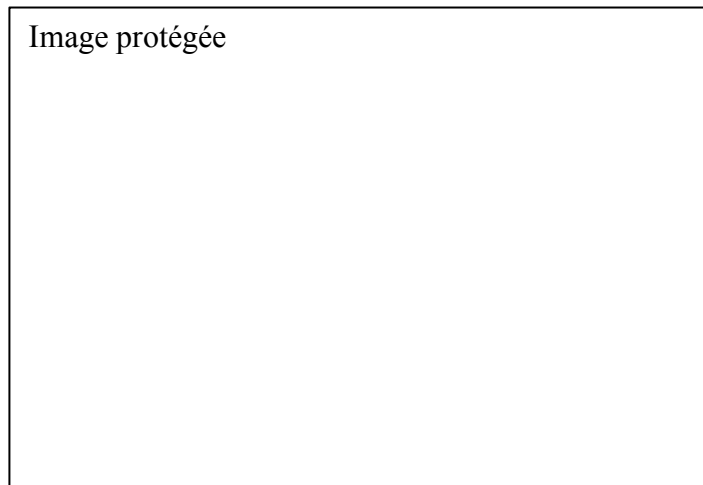
Mignola, couverture de *Batman #427, A Death in the Family*, 2/4, janvier 1989 [septembre 1988]

La couverture intérieure donne deux numéros de téléphone, le premier pour les lecteurs qui souhaitent épargner Robin, le second pour ceux qui souhaitent sa mort. Comme expliqué dans l'encart inférieur, la ligne n'est active qu'entre le 15 et le 16 septembre 1988, ce qui laisse aux lecteurs trente-six heures pour voter. Cette annonce est également insérée dans les autres publications de chez DC pour lui assurer une visibilité maximale.

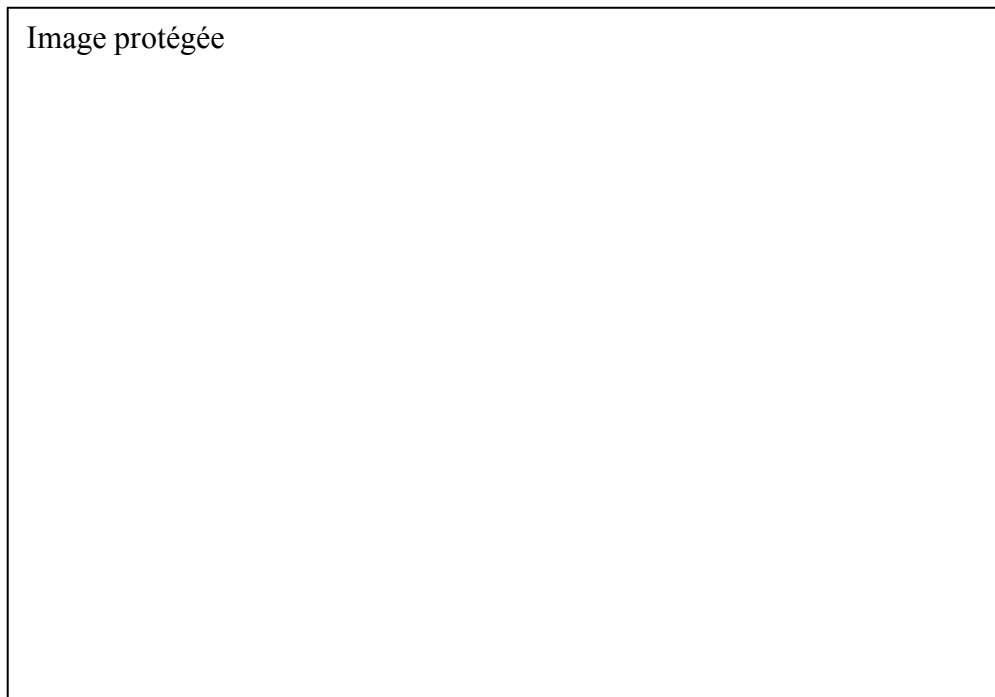


Batman #427, A Death in the Family, 2/4, janvier 1989 [septembre 1988]

Le suspense, davantage que sur le récit lui-même, porte sur l'issue du vote, qui aboutit à un résultat très serré : selon les sources officielles, le numéro pour la survie de Robin reçoit 5.271 appels, l'autre 5.343, soit seulement 72 voix d'écart sur 10.614. Conformément aux résultats, le numéro suivant met en scène la mort du jeune super-héros. La tension est maintenue en couverture du *Batman* #428 (février 1989 [octobre 1988]), qui résume l'épisode précédent (« Batman est arrivé trop tard* ») et formule à nouveau les termes de l'incertitude sous la forme d'une interrogation : « Est-il possible qu'il ait survécu ?* »



Mignola, couverture de *Batman* #248, *A Death in the Family*, 3/4, février 1989 [octobre 1988]



Starlin, Aparo, *Batman* #428, *A Death in the Family*, 3/4, février 1989 [octobre 1988]

Starlin avait également préparé un dénouement alternatif au cas où les fans auraient préféré épargner Robin. Celui-ci n'est dévoilé qu'en 2006, dans un numéro annuel spécial, peut-être pour mettre fin aux rumeurs selon lesquelles les éditeurs auraient décidé l'issue de la séquence avant le vote, qui aurait été truqué.



Starlin, Aparo, *Batman Annual*, vol. 1, #25, 2006

Le résultat du vote imprime durablement son empreinte sur la suite du récit, puisque Batman porte ensuite le deuil de Jason Todd pendant des années, ce qui contribue à accentuer la tournure sombre prise par *Batman* depuis *The Dark Knight returns* de Frank Miller (1986)⁴⁶².

2. Une réception controversée

A Death in the Family est un très gros succès de vente et attire une forte attention médiatique, ce qui prend Starlin et O'Neil au dépourvu, mais suscite une forte controverse. Le caractère inédit et choquant du dispositif engendre une saturation de discours : Starlin et O'Neil sont sollicités dans de très nombreux médias pour détailler la

⁴⁶² Notons que la couverture de l'édition complète « spoile » la curiosité engendrée par le titre. En effet, l'histoire des *comics* a retenu la série comme celle qui met en scène la mort de Robin, ce qui amène une reconfiguration de la tension narrative. Il était ainsi beaucoup plus fructueux pour les éditeurs de représenter l'acmé dramatique du récit.

genèse de l'idée du vote. Des années plus tard, tout entretien avec Starlin ou O'Neil évoque cet événement marquant. Ces discours ne sont pas véritablement instructifs sur la genèse de la bande dessinée à proprement parler (d'autant qu'ils concernent quasiment exclusivement le vote téléphonique et non la bande dessinée elle-même), mais la focalisation sur ce moment précis de la longue carrière de Starlin et O'Neil montre à quel point il a été marquant pour les publics et au-delà, pour les « non-publics⁴⁶³ » – puisqu'ils ont été invités à participer à des émissions généralistes qui touchent une audience bien plus large que celle des *comics*. Le dispositif du vote, et notamment le fait que ce procédé ait été choisi pour décider de la vie ou de la mort d'un personnage, a suscité un vif débat éthique, à tel point qu'O'Neil a dû insister à de multiples reprises sur le cadrage fictionnel du *comics*⁴⁶⁴. La rédaction de DC reçoit parfois des messages d'insultes voire des menaces de mort⁴⁶⁵. Frank Miller a notamment dénoncé le cynisme de l'opération⁴⁶⁶, positionnement qui n'est guère étonnant pour un scénariste de *comics* en quête de légitimité, puisque c'est apparemment un coup important porté au rôle du scénariste, qui se trouve dépossédé de toute mainmise sur les personnages⁴⁶⁷.

Les choses sont en fait plus nuancées. Starlin n'a jamais apprécié le personnage et l'a rendu délibérément antipathique au fil des histoires, notamment lorsqu'il a appris son impopularité : « Denny m'avait dit que le personnage était impopulaire auprès des fans, j'ai donc décidé de jouer sur cette antipathie^{468*} ». Le témoignage d'O'Neil va également dans ce sens : « Quand on s'est rendu compte [qu'il n'était pas très populaire], on s'est

⁴⁶³ Voir chapitre 2, p. 128-129.

⁴⁶⁴ « Certaines publications des fans disaient qu'on avait mis en place un cirque Romain et les gens parlaient de la mort d'un enfant. Donc je disais : "Voyons, vous comprenez bien que ça n'est que du papier et de l'encre ! Ça a été imaginé par Jim Starlin ! Personne n'a été tué pendant la conception de ce comic book !*" » « *Some of the fan publications said we had staged a Roman circus and people were talking about the death of a kid. So I said, "Look, you understand that this is paper and ink! This is something that Jim Starlin made up in his head! Nobody was killed making this comic book!"* » Dennis O'Neil, cité par Dan Greenfield, « DENNY O'NEIL: Getting Rid of Robin — Twice », *13th Dimension* [en ligne]. URL : <https://13thdimension.com/denny-oneil-getting-rid-of-robin-twice/>

⁴⁶⁵ Voir O'Neil, in Pearson, Uricchio (1991 : 24).

⁴⁶⁶ Voir l'article Wikipédia consacré à *A Death in the Family* :

https://en.wikipedia.org/wiki/Batman:_A_Death_in_the_Family#cite_note-nerd-5

⁴⁶⁷ Frank Miller et Alan Moore ont tenté de rapprocher les *comics* de modèles littéraires plus légitimes, ce qui explique que leurs récits de super-héros soient souvent qualifiés de « romans graphiques ». Miller et Moore ont ainsi été à l'avant-garde d'un processus d'auctoriorisation qui s'est développé au sein même du champ de la production *mainstream*, et dont la série *Dark Knight* et *Watchmen* sont les étendards.

⁴⁶⁸ « *Denny had told me that the character was very unpopular with fans, so I decided to play on that dislike.* » Jim Sarlin, cité par ksanborn, 8 octobre 2015, « Who Killed Jason Todd: The Joker, Himself, His Writer, or The Fans? », *The Graphic Novel* [en ligne]. URL : <http://graphicnovel.umwblogs.org/2015/10/18/who-killed-jason-todd-the-joker-himself-his-writer-or-the-fans/>

mis à jouer là-dessus⁴⁶⁹ » (*in* Pearson, Uricchio 1991 : 28*). Mais pour l'éditeur, l'évolution du personnage est une conséquence de la réaction fanique, alors que pour Starlin, elle s'inscrit dans une stratégie destinée à se débarrasser du personnage avec l'approbation des fans⁴⁷⁰. La motivation narrative de la chute de Robin était construite bien en amont du vote téléphonique :

nous avons progressivement amené la mort de Robin, nous l'avons rendu rebelle – il a fugué – et, d'une certaine manière, il a obtenu ce qu'il cherchait. Il a désobéi deux fois à Batman et c'est ce qui lui a coûté la vie⁴⁷¹. (O'Neil *in* Pearson, Uricchio 1991 : 24*)

Dans l'esprit du scénariste et du producteur, la mort de Robin est la suite logique de la séquence actionnelle initiée plusieurs numéros plus tôt : il n'est dès lors guère surprenant que les fans aient voté pour ce qui apparaît comme une rétribution de ses méfaits. Le résultat du vote se situe ainsi dans la progression de l'intrigue mise en place Starlin. Mais en 1989, quelques mois après la parution de *A Death in the Family*, Starlin est remercié par DC, selon lui en conséquence immédiate de la controverse, notamment parce que la mort de Robin rendait les produits dérivés invendables⁴⁷². Que cela soit effectivement la raison de son licenciement ou non, la controverse montre bien les enjeux de pouvoir au sein des maisons d'édition. D'abord, les scénaristes sont contraints de tenir compte des stocks du *merchandising* : la mort d'un personnage peut entraîner des pertes financières importantes en les rendant impossibles à écouler. Ils ne peuvent pas prendre seuls des décisions qui affecteraient grandement l'univers, tout au plus peuvent-ils mettre au point des stratégies pour augmenter leur influence. Starlin accuse DC de lui avoir fait porter la responsabilité du « meurtre » au moment du retour de bâton alors que cela arrangeait DC de lancer un nouveau Robin pour remplacer Jason Todd, qui était trop largement détesté pour pouvoir garder son identité super-héroïque beaucoup plus longtemps. La question, pour les éditeurs était davantage « Comment se débarrasser de Robin ? En le faisant mourir ou en lui donnant des raisons de se brouiller avec Batman ? » plutôt que « Faut-il se débarrasser de Robin ? ».

⁴⁶⁹ « *Once we became aware [that he was not very popular], we began playing to it.* »

⁴⁷⁰ Starlin militait pour sa mort depuis son arrivée chez DC et avait fait préalablement campagne auprès des éditeurs pour que Robin meure du SIDA, dans un contexte où DC cherchait à faire écho à la pandémie. Voir Jim Starlin, cité par Matt McGloin, 26 octobre 2016, « Idea to Kill Robin Came from AIDS Epidemic Says Jim Starlin », *Comic Book News* [en ligne].

URL : <https://www.cosmicbooknews.com/content/idea-kill-robin-came-aids-epidemic-says-jim-starlin>

⁴⁷¹ « *we were building up to the death of Robin we made him rebellious – he ran away, and in a way he got what he was asking for. He disobeyed Batman twice and that's what led to his demise.* »

⁴⁷² *Ibid.*

La mort de Robin fait également apparaître un net clivage au sein des publics, avec, d'un côté, les lecteurs « ordinaires » attachés à des dénouements euphoriques et à la stabilité des personnages (O'Neil déclare avoir été particulièrement marqué par le témoignage d'une grand-mère impuissante à consoler le chagrin de son petit-fils qui adorait Robin⁴⁷³), et de l'autre, des fans très exigeants qui recherchent la complexité narrative. Pour se faire une idée plus précise des motivations de ce public particulier, on peut s'appuyer sur l'exemple d'un mini *comics* publié en ligne par un fan, Tom Wolf, qui raconte pourquoi il a voté pour la mort de Robin. Tom Wolf montre qu'il a fait son choix grâce aux compétences que lui apportait son statut de fan de *comics*. Il a pu constater à force de lectures que les morts de personnages engendraient les histoires qu'il trouvait les plus riches et les plus marquantes :

En tant que fan, je savais que les rares fois où un personnage bien établi était mort, cela avait débouché sur une occasion pour les scénaristes de raconter des histoires potentiellement approfondies. (Wolf 2015*)

Wolf se fait ainsi le porte-parole de l'ensemble des fans qui ont fait le même choix que lui – tout en ayant la prudence de modaliser l'usage de la première personne du pluriel :

Les lecteurs de *comics* avaient été authentiquement attristés par la mort de Barry Allen (The Flash)... Peut-être que nous voulions à nouveau ressentir un tel engagement dans un *comics*, même si nous savions tous que pour des questions de *copyright* et de *merchandising*, il y aurait certainement un nouveau Robin quelques années plus tard.

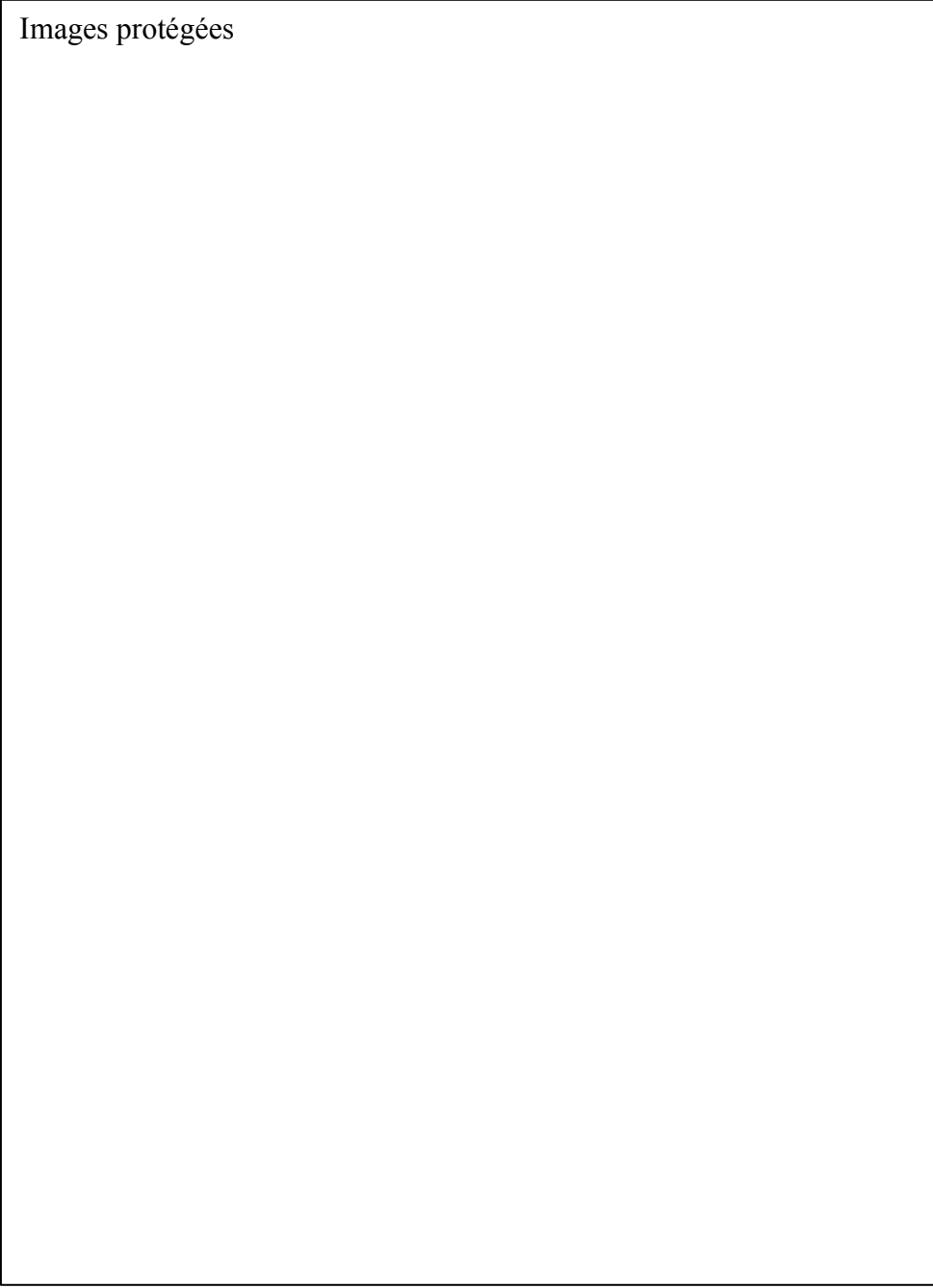
J'étais satisfait de savoir que j'avais voté pour l'option la plus intéressante pour l'histoire. (Wolf 2015*)

Dans les planches proposées par Wolf et le dessinateur Sirgryphon, le vendeur du *comic store* adopte la même posture fanique. Les intentions décrites par Wolf ne sont pas les mêmes que celles que Starlin et O'Neil imputent aux fans les plus assidus. Dans une citation donnée plus haut, Starlin les désigne comme des « goules* », c'est-à-dire comme des êtres assoiffés de sang, et il attribue leur désir de voir mourir des super-héros à une pulsion sadique. De même, O'Neil, inquiet du sérieux avec lequel certains d'entre eux traitent les aventures de Batman, leur prête une personnalité de quasi sociopathe, doublée d'une incompétence fictionnelle :

⁴⁷³ O'Neil in Pearson, Uricchio (1991 : 24).

Il y a des types qui n'ont pas l'air de savoir faire la différence entre une histoire et la réalité. [...] Ils s'intéressent souvent à la violence. « Pourquoi Batman ne le tue pas ? Je voudrais juste qu'il le tue. » Je leur réponds : « Voyons, c'est juste une histoire⁴⁷⁴. » (O'Neil *in* Pearson, Uricchio 1991 : 24*)

Images protégées



Tom Wolf, Sirgryphon, *1.800 Dead Robin*, *Bleeding Cool*, 26 septembre 2015⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ « There are guys out there that don't seem able to grasp the difference between a story and reality. [...] They often ask about violence. "Why doesn't Batman kill him? I just want him to kill him." I say, "Come on, it's just a story." »

⁴⁷⁵ Source : https://www.bleedingcool.com/2015/09/26/tony-wolfs-short-comic-about-killing-jason-todd-for-batmanday/?utm_source=dlvr.it&utm_medium=twitter

Or, Wolf décrit une motivation *esthétique* davantage qu'une motivation *psychologique*. Son vote ne sert pas d'exutoire à une éventuelle pulsion morbide, il ne résulte pas d'un goût pour la violence gratuite, mais d'un investissement narratif et d'un pari sur le gain qualitatif que pourrait engendrer un tel événement⁴⁷⁶. Il insiste en particulier sur l'importance du cadrage fictionnel : c'est bien parce qu'il s'agit d'un récit de fiction que l'assassinat d'un garçon de quatorze ans peut avoir des conséquences positives et qu'un événement dysphorique peut se convertir en événement passionnant.

Dans leurs analyses rétrospectives de ce qui s'est transformé en véritable coup médiatique, Starlin et O'Neil adoptent des postures très différentes⁴⁷⁷. Starlin insiste sur le soutien des fans et défend avant tout son autonomie de créateur : il a été séduit par l'idée du vote uniquement parce qu'il était persuadé que les fans iraient dans son sens. À l'inverse, O'Neil se révèle plus sensible aux réactions du grand public. Il définit son rôle par une position de modérateur : il tempore les velléités les plus véhémentes des scénaristes et des lecteurs, et prend en compte à la fois les fans, le jeune public, les intérêts de l'entreprise et la qualité du récit.

Roberta Pearson/William Uricchio : Et cette décision a été influencée par les lettres de fans que vous receviez ?

Dennis O'Neil : Ouais, par la réaction générale. Par les lettres de fans et par les rencontres avec les fans, qui étaient fréquentes dans les années 1980 pour les éditeurs de *comics*, pour les dessinateurs et pour les scénaristes. Les réactions dont on nous fait part directement ou par courrier ne donnent peut-être pas une idée définitive, mais elles sont probablement aussi instructives que les chiffres d'audience à la télévision. C'est une sorte d'échantillonnage informel. Je pense qu'une fois que les scénaristes ont pris conscience que les fans n'aimaient pas Jason Todd, ils ont commencé à le rendre pénible. J'ai atténué une partie de leurs propositions. Si je devais le refaire, je les atténuerais davantage. Mais on prend ces décisions d'heure en heure et pas toujours dans les meilleures conditions⁴⁷⁸. (O'Neil in Pearson, Uricchio 1991 : 23-24*)

⁴⁷⁶ Dans le même sens, Saint-Gelais montre les insuffisances des explications psychologisantes pour rendre compte de la création de *fanfictions* (2011 : 406-407).

⁴⁷⁷ Sur la notion de posture, telle qu'elle est mobilisée notamment par Jérôme Meizoz (2007), voir chapitre 6, p. 350-351.

⁴⁷⁸ « Roberta Pearson / William Uricchio : *And this decision was influenced by the fan letters you were getting ?*

Dennis O'Neil : *Yeah. The general response. The fan letters and then being a comic book editor, artist and writer in the 1980s means you go out and meet the fans a lot. What we get in the way of verbal response and mail is certainly not definitive, but it is probably as informative as the television ratings. It's sort of an informal sampling. I think that once the writers became aware that fans didn't like Jason Todd, they began to make him bratty. I toned some of it down. If I had to do it again, I would tone it down more. But you make these decisions from hour to hour and sometimes not under the best conditions. »*

En l'absence d'outils quantitatifs, les échanges personnalisés avec les lecteurs ou les sondages demeurent donc les seuls moyens dont disposent les équipes de productions pour avoir des retours sur leurs récits. Mais cela peut conduire à une vision biaisée des désirs des différents publics, puisque les scénaristes et les éditeurs ne dialoguent qu'avec les lecteurs les plus engagés, c'est-à-dire les fans.

La controverse autour de la mort de Robin est éclairante à plusieurs égards. Elle révèle les diverses médiatisations qui s'ajoutent à la triade canonique auteur-texte-lecteur. Le pôle de la production n'est pas univoque : les décisions sont négociées entre les scénaristes et les éditeurs et le pouvoir n'est pas également réparti entre eux. Suivant la politique privilégiée par la maison d'édition, les scénaristes peuvent gagner ou perdre en autonomie :

Quand j'ai commencé ma carrière⁴⁷⁹, l'éditeur était comme un dieu, parce qu'on se fichait complètement de savoir qui écrivait les *comics*. Batman se vendait quelle que soit l'équipe créative. Donc si un scénariste lui causait des ennuis, il pouvait aller se faire voir. [...] Ça se passait comme ça jusqu'à il y a dix ans environ⁴⁸⁰. Puis DC, en particulier, a commencé à mettre les créateurs en avant. Le public est devenu pointilleux et s'est mis à exiger un certain niveau de qualité. Maintenant, il s'agit d'une relation très compliquée entre l'entreprise, représentée plus spécifiquement par l'éditeur, et l'équipe créative. L'équipe créative a beaucoup plus d'influence sur ce qui se passe. [...] Autrefois, quand il y avait un changement, le scénariste le découvrait parfois en même temps que les lecteurs⁴⁸¹. (O'Neil *in* Pearson, Uricchio 1991 : 28*)

La polémique montre également la difficulté qu'il peut y avoir à gérer la diversité des publics, les attentes très différentes d'un groupe à l'autre. Tous ces éléments contribuent à faire du récit sériel un terrain éminemment conflictuel. Du fait de ces couches de médiatisations successives, la réponse à la question « Qui a tué Robin ? » est tellement complexe qu'elle suscite toujours autant de curiosité, et l'examen des alibis ou des motifs des différents suspects, qu'ils soient intra- ou extradiégétiques (le Joker, Robin lui-même, Starlin, O'Neil, la maison d'édition dans son ensemble, les fans), passionne toujours les amateurs de *comics*, pour lesquels il ne se résume pas à l'interprétation des indices

⁴⁷⁹ O'Neil a débuté en tant que scénariste chez Marvel.

⁴⁸⁰ Soit jusqu'au début des années 1980.

⁴⁸¹ « *When I started out, the editor was God, because it didn't make any difference who was doing the books, not a bit. Batman sold regardless of who the creative team was. So if a writer was giving you trouble, the hell with him. [...] Up till about ten years ago that is the way it worked. Then DC in particular began to emphasize the creators. The audience became sophisticated and began to demand a certain quality level. Now it is a very complicated relationship between the company, particularly represented by the editor, and the creative people. Creative people have a lot more say in what goes down. [...] In the old days, if there was going to be any kind of change, the writer could find out about it at the same time the readers did.* »

narratifs⁴⁸². Il est également frappant de constater l'ampleur du discours de justification qu'a engendré la mort de Robin pour toutes les instances impliquées. Les scénaristes sont ainsi souvent convoqués dans les médias pour rendre compte de leurs choix⁴⁸³. Mais dans le cas présent, les fans portent aussi leur part de responsabilité et ils peuvent être amenés à s'en expliquer au même titre – ainsi qu'en témoigne le *comics* de Tom Wolfe. L'exemple qui va suivre illustrera également les tensions entre production et réception, mais les enjeux sont déplacés dans un contexte différent (la production de séries télévisées), et les luttes de pouvoir se déroulent selon des modalités nouvelles, l'usage des réseaux sociaux par une partie croissante du public servant à la fois de levier dans les interactions et de trace documentaire de celles-ci.

V — SHERLOCK FACE À LA STANDARDISATION DU CLIFFHANGER

Sherlock a été créée par Steven Moffat et Peter Gatiss en 2010, avec Benedict Cumberbatch et Martin Freeman dans les rôles principaux. Pour l'instant, elle compte trois saisons comprenant chacune trois épisodes d'1h30, auxquels s'ajoute un épisode spécial diffusé en janvier 2017. Elle est conforme à la ligne de la BBC en matière de fiction : la chaîne privilégie en effet les divertissements de « qualité », dotés d'un faible nombre d'épisodes, ce qui permet de soigner la production. *Sherlock* se caractérise par son ironie et sa réflexivité, qui sont des traits qu'on retrouve très souvent en culture médiatique. Le cas de Sherlock Holmes illustre bien l'« émancipation transfictionnelle du personnage en régime médiatique », voire son « ubiquité » (Saint-Gelais 2011 : 373-383). Saint-Gelais souligne ainsi que, comme dans le cas d'autres figures populaires, les traits associés à Sherlock Holmes (son costume, etc.) ne proviennent pas des œuvres de Conan Doyle mais font partie d'un imaginaire visuel qui s'est ajouté après coup. Dans la série de la BBC, les aventures du détective sont transplantées au XXI^e siècle, mais avec une volonté de référence permanente aux récits initiaux. En l'occurrence, le lien au texte source reste fort, contrairement à ce qui peut se produire par ailleurs en régime médiatique. La plupart des personnages principaux ne sont pas originaux et restent proches du canon : outre Sherlock Holmes et John Watson, on retrouve Mycroft, Moriarty, Lestrade, Mrs Hudson, etc. Le Sherlock de la BBC n'est donc pas le Sherlock de Conan Doyle, mais s'en rapproche fortement. Outre l'homonymie, il est identifiable

⁴⁸² Voir Ksanborn, *art. cit.*

⁴⁸³ Voir chapitre 7, p. 314-340.

par un ensemble de traits reconnaissables, qu'il s'agisse de traits de personnalité (intelligence supérieure, arrogance), de données géographiques (son adresse au 221B Baker Street), d'accessoires (le *deerstalker* – la casquette de tweed qu'il porte occasionnellement) ou de pratiques culturelles (violon). Le même parallèle peut être fait pour les autres personnages que la série emprunte à Conan Doyle. Il ne s'agit donc pas de nouvelles aventures du Sherlock Holmes créé par Conan Doyle, mais d'aventures différentes, situées dans un autre cadre temporel et dans un autre plan référentiel que son hypertexte⁴⁸⁴. Ainsi, les titres des épisodes font systématiquement référence aux textes de Conan Doyle, tout en proposant d'innombrables variations dans l'intrigue. Par exemple, le premier épisode s'intitule « Une étude en rose », en référence à *Une Étude en rouge* (1887). On retrouve des éléments communs entre les deux versions, notamment la rencontre entre les deux personnages, mais l'enquête policière qu'elle présente offre plus de disparités que de ressemblances, et les téléspectateurs peuvent s'amuser à reconnaître les allusions à l'œuvre source, ou apprécier la série indépendamment du roman. On peut ainsi envisager le Sherlock de la BBC comme une « contrepartie » du Sherlock de Conan Doyle, au sens où Lewis entend le terme⁴⁸⁵ : outre l'homonymie, les traits de ressemblance sont suffisamment développés pour qu'il puisse y avoir reconnaissance, sans pour autant qu'il y ait assimilation entre les personnages. Selon Ryan :

Le héros d'une transposition n'est pas lié au personnage original par une relation d'identité entre les mondes possibles, mais par une relation d'analogie fonctionnelle au sein de schémas narratifs similaires. Tandis que l'identité entre les mondes possibles permet à deux contreparties de connaître des destins très différents (Hitler gagnant la Seconde Guerre Mondiale), l'analogie fonctionnelle exige qu'ils aient des destins similaires⁴⁸⁶. (Ryan 1998 : n. p.*)

⁴⁸⁴ Ce type de variation est très courant dans les récits sériels médiatiques. Pour rester dans l'orbite de Sherlock Holmes, on peut citer les films *steampunk* de Guy Ritchie (*Sherlock Holmes*, 2009, *Sherlock Holmes : Jeu d'ombres*, 2011), ou la série américaine *Elementary* proposée par CBS depuis 2012, qui se déroule également dans un cadre contemporain, et dans laquelle le rôle de Watson, qui devient Joan Watson, est attribué à l'actrice Lucy Liu.

⁴⁸⁵ Lewis définit ainsi la contrepartie : « La relation de contrepartie est ce par quoi je remplace la notion d'identité entre des objets existant dans des mondes différents. Là où certains diraient que vous êtes présents dans plusieurs mondes, et que, d'un monde à l'autre, vous avez des propriétés différentes et qu'il vous arrive des choses différentes, je préfère dire que vous êtes dans le monde réel et aucun autre, mais que vous avez des contreparties dans plusieurs autres mondes. [...] [V]os contreparties sont des hommes que vous auriez été si le monde avait été différent » (1968 : 114-115). Il s'oppose en cela à Kripke et à la thèse de l'identité entre des mondes possibles, et considère que les différents mondes possibles sont ontologiquement clos.

⁴⁸⁶ « *The hero of a transposition is not bound to the original character by relations of transworld identity, but by relations of functional analogy within similar narrative patterns. While transworld identity allows two counterparts to experience widely different fates (Hitler winning World War II), functional analogy requires similar destinies.* »

Le monde fictionnel de *Sherlock* est différent de celui des nouvelles, mais un lien d'« analogie fonctionnelle » instaure une similitude entre les séquences narratives des deux œuvres : la connaissance de l'œuvre d'origine, qui fait partie d'un terreau culturel largement partagé, influence très largement la production et la réception de *Sherlock*, particulièrement dans le cas des *cliffhangers*.

L'analyse de *Sherlock* me permettra d'envisager les stratégies à travers lesquelles les scénaristes tentent de surprendre le public malgré la standardisation du *cliffhanger* et le délai, parfois très long qui sépare les différentes saisons d'une série télévisée. Moffat, l'un des créateurs de *Sherlock*, a conscience que l'ampleur des compétences des téléspectateurs en régime médiatique les rend particulièrement difficiles à surprendre et donc à satisfaire :

Mon problème est que le public est plus compétent que jamais en matière de fiction. À l'époque de Shakespeare, on pouvait s'attendre à voir une ou deux pièces de théâtre dans sa vie ; de nos jours, on fait l'expérience de quatre ou cinq différents types de fiction par jour. Il est donc impossible de garder une longueur d'avance sur le public⁴⁸⁷.*

En outre, les traces écrites laissées par les fans permettent d'entrevoir, de manière beaucoup plus empirique, les effets esthétiques d'un dispositif qui exploite les discontinuités du récit sériel dans une configuration que l'on pourrait juger comme paroxystique. Je m'intéresserai à deux aspects de la réception du *cliffhanger* dans *Sherlock* :

- la publication de scénarios anticipés par certains téléspectateurs pendant la période qui sépare le dernier épisode de la deuxième saison et le premier épisode de la saison suivante. Il s'agit alors d'une démarche de co-création caractéristique de la pratique des fans, qui mobilisent diverses plateformes pour partager leurs théories (création de sites ou de pages Tumblr⁴⁸⁸, vidéos postées sur Youtube).
- les critères mobilisés par les téléspectateurs dans le processus d'évaluation du *cliffhanger*, qui concerne une part du public très investie sans appartenir

⁴⁸⁷ « My problem is that the audience is more fiction-literate than ever. In Shakespeare's day, you probably expected to see a play once or twice in your life; today you experience four or five different kinds of fiction every day. So staying ahead of the audience is impossible. » « "There is a clue everybody's missed": Sherlock writer Steven Moffat interviewed », Stuart Jeffries, *The Guardian*, 20 janvier 2012. URL : <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/jan/20/steven-moffat-sherlock-doctor-who>

⁴⁸⁸ Tumblr est une plateforme de microblogage qui permet aux utilisateurs de créer des pages sur lesquelles ils peuvent poster des vidéos, des images ou du texte.

pour autant à la communauté de fans. La posture adoptée par ces téléspectateurs est celle de l'observation active, qui n'implique pas nécessairement une dynamique co-créative.

Je m'appuierai notamment sur les retours critiques publiés sur les pages des épisodes concernés sur le site IMDb, qui permet d'évaluer les récits audiovisuels. La récolte de données fait apparaître que le processus d'évaluation du *cliffhanger* par les internautes se déroule en deux étapes : pendant l'interruption après la diffusion de l'épisode qui s'achève sur une forte incertitude (quelle appréciation de l'effet de frustration ?), et rétrospectivement, après la diffusion de l'épisode qui dénoue cette incertitude (le dénouement est-il à la hauteur de l'attente ?). Mais l'étude de la réception de *Sherlock* montrera que l'évaluation ne fait pas forcément consensus parmi les publics.

1. Fonctionnement du *cliffhanger* dans l'épisode « La Chute du Reichenbach » (saison 2, épisode 3)

Le dernier épisode de la deuxième saison met en scène un *cliffhanger* particulièrement spectaculaire qui a incité les téléspectateurs à mobiliser toutes leurs compétences pour tenter de résoudre le mystère. Cet épisode, dont le scénario est écrit par Stephen Thompson (sous la supervision des deux créateurs), est intitulé « La Chute du Reichenbach », en référence à la fin du *Dernier Problème* de Conan Doyle – ce qui fonctionne d'emblée comme un indice pour les lecteurs du créateur du célèbre détective. Il est diffusé le 15 janvier 2012. Une tension est instaurée avant même la diffusion de l'épisode, puisque les créateurs laissent planer le doute sur un éventuel renouvellement pour une troisième saison, et laissent ouverte la possibilité de tuer le personnage afin de clore définitivement la série⁴⁸⁹. Au début de l'épisode, Watson (Martin Freeman) annonce la mort de Sherlock à sa psychologue. Le reste de l'épisode est un *flashback* qui retrace les événements ayant abouti au décès du héros. Dans l'une des dernières scènes, Sherlock retrouve son ennemi Moriarty (Andrew Scott) sur le toit de l'hôpital St Barts. Moriarty impose à Sherlock de se suicider : s'il ne le fait pas, des tueurs abattront ses amis les plus proches. Pour éviter que Sherlock ne l'oblige à annuler l'opération, Moriarty se tire une balle dans la bouche. Sherlock se jette ensuite du haut de l'hôpital sous les yeux de Watson. Celui-ci se précipite vers son ami et se fait renverser par un cycliste. Il se relève et assiste à l'enlèvement du corps par une équipe médicale. Mais dans le dernier plan de

⁴⁸⁹ Daniel Martin, 11 janvier 2012 « Steven Moffat: "Sherlock may not survive" », *NME* [en ligne].
URL : <http://www.nme.com/news/tv/steven-moffat-sherlock-may-not-survive-875985>

l'épisode, on peut voir Sherlock, bien vivant, dans le cimetière où il est censé être enterré, et l'on comprend ainsi qu'il a en fait réussi à déjouer les plans de Moriarty en feignant sa propre mort. La révélation finale est liée à un changement de focalisation du récit : tandis que le reste de l'épisode adopte dans l'ensemble un point de vue subjectif, centré sur le personnage de Watson (en tout cas les scènes qui concernent la mort de Sherlock), la dernière scène crée une rupture épistémique entre Watson et les spectateurs, ces derniers ayant accès à une information dont le personnage ne dispose pas.

Images protégées

« La Chute du Reichenbach », *Sherlock*, BBC, saison 2, épisode 3

Si l'on s'en tenait à l'analyse des effets structurés par le récit lui-même, une telle clôture correspondrait à la dynamique de la surprise : il s'agirait d'une « surprise finale », pour reprendre la terminologie de Baroni (2007 : 298), qui relancerait l'action, alors que la séquence semblait s'être achevée sur un dénouement dysphorique. Cependant, cette interprétation se révèle insuffisante compte tenu des connaissances transnarratives des spectateurs : la scène finale ne fait qu'entériner ce que les spectateurs pouvaient largement soupçonner et sa fonction est essentiellement celle d'une relance narrative. En effet, la référence à la fausse mort de Sherlock Holmes chez Conan Doyle est évidente, et le public est déjà encouragé à la déceler à la lecture du titre de l'épisode. Mais en faisant tomber son personnage des chutes de Reichenbach, Conan Doyle envisageait *Le Dernier problème* (1893) comme la dernière aventure de Sherlock Holmes, et ce n'est que sous la pression de ses lecteurs qu'il le fait ensuite revenir. Le contexte est très différent dans le cas de la série : l'intention des producteurs n'était nullement de tuer le personnage. Dès le lendemain de la diffusion de l'épisode, Moffat annonce que la troisième saison avait en fait été commandée en même temps que la deuxième⁴⁹⁰, le secret ayant été maintenu afin que les téléspectateurs puissent croire à la mort de Sherlock jusqu'à la révélation finale, mais un certain nombre d'entre eux n'étaient pas dupes de la manipulation, puisque le

⁴⁹⁰ Anonyme, 16 janvier 2012, « Sherlock to return for a third series », *BBC News* [en ligne].
URL : <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-16573066>

succès écrasant rencontré par la série rendait son renouvellement très probable. L'effet de surprise et la récitation des scènes antérieures sont donc très largement dilués par les déductions que les spectateurs peuvent établir à partir du contexte de production. On peut même supposer que les spectateurs qui ont connaissance de ces informations sont d'emblée sensibles à la dynamique de rétention discrète de l'information qui repose sur le choix de la focalisation dans la scène capitale : Watson n'est pas un garant suffisant de la vérité fictionnelle, puisque sa compréhension des événements est lacunaire ; son bref moment d'étourdissement, au moment où il se fait renverser par un cycliste, est alors interprété comme un indice du caractère partiel de son témoignage⁴⁹¹. À l'inverse, les spectateurs qui ne disposent pas de ces connaissances contextuelles sont susceptibles d'accepter dans un premier temps la version de Watson, qu'ils ne remettent en cause que rétrospectivement, au moment de la révélation finale. Jeanne Rohner souligne ainsi le contraste entre la série et les nouvelles de Conan Doyle, qui reposent entièrement sur le point de vue de Watson :

Au contraire, les créateurs de *Sherlock* font varier les régimes de focalisation au moyen d'une mise en scène dynamique composée d'inserts graphiques – illustrant les opérations mentales du détective – et d'un montage rapide. Dévoiler une partie de l'inconscient du détective devient donc un moyen inédit d'inclure le spectateur dans le déroulement de l'enquête. Cependant, le point de vue que Sherlock partage avec le spectateur est bien souvent uniquement perceptif et non cognitif, puisqu'il est rare que le public en sache autant que le personnage (afin de maintenir le suspense propre au genre policier). De plus ces moments alternent souvent avec des scènes où le spectateur se trouve dans la même position que John dont les connaissances sont incomplètes. (Rohner 2016 : 105).

Ce choix scénaristique a pourtant posé problème à certains spectateurs :

Bien sûr, le protagoniste du programme n'est pas vraiment mort – l'issue du récit source d'Arthur Conan Doyle et le fait que la BBC a renouvelé son plus grand succès de ces dernières années pour une troisième saison le suggère fortement. Cependant, cela donne tout de même l'impression que Stephen Thompson a pris une décision bizarre en résolvant prématurément le « mystère » en montrant le détective consultant bien vivant dès la fin de cet épisode. Quelqu'un devrait envoyer à cet homme le lien de l'article Wikipedia sur les *cliffhangers*⁴⁹². (axel-koch, IMDb, 19 juillet 2014)

⁴⁹¹ Baroni considère que dans ce type de scènes, la « focalisation restreinte » est associée à un « point de vue interne », de manière à résoudre la contradiction apparente entre ce que Genette appelle le régime de la focalisation « externe » (c'est-à-dire une restriction de l'information disponible pour le récepteur) et le fait que l'on se situe, de manière évidente, dans le point de vue « interne » d'un personnage (2017 : 101-102).

⁴⁹² « *Of course, the programme's protagonist isn't actually dead – the outcome of Arthur Conan Doyle's source material and the fact that the BBC has renewed their biggest accomplishment in years for a third series strongly suggest that. However, it still feels like a bizarre decision by screenwriter Stephen*

Cet internaute n'est pas le premier à s'étonner des choix des auteurs dans le découpage de l'intrigue. On peut faire le parallèle entre cette citation et l'analyse d'un passage des *Mystères de Paris* par Eco, qui s'étonne de ce que Sue dévoile au bout de quelques feuilletons le lien de parenté qui unit Rodolphe et Fleur-de-Marie, dont les lecteurs commençaient selon lui à se douter. Le passage en question est le suivant :

Nous raconterons plus tard les suites de cette découverte, qui amena de grands et terribles événements. Mais nous dirons dès à présent ce que le lecteur a sans doute déjà deviné... que la *Goualeuse*, que *Fleur-de-Marie* était le fruit de ce malheureux mariage... était, enfin, la fille de Rodolphe et de Sarah... et que tous deux la croyaient morte. (Sue, « Premier Amour », 9, II, *Journal des débats*, 21 septembre 1842 : 2)

Pour Eco, une telle révélation à ce point du récit constitue une aberration narrative :

Le gaspillage est si apparent, le suicide narratif si inexplicable, que le lecteur d'aujourd'hui est éberlué. Mais il a dû en aller autrement à l'époque : Sue s'était vu contraint de prolonger son histoire, or la machine ayant été agencée pour une courbe narrative plus brève, la tension n'aurait pu être maintenue jusqu'à la fin, le public voulant savoir ; alors il lui jeta en pâture cette révélation, laquelle fonctionnait comme un savoureux « prochainement dans vos kiosques », et il procéda à l'ouverture d'autres filons. Le marché était satisfait, mais l'intrigue en tant qu'organisme tombait à l'eau. Le type de distribution, capable de fournir quelques bonnes règles au feuilleton, agit à un moment donné en tant que prévaricateur ; l'auteur, lui, rend les armes en tant qu'artiste. *Les Mystères de Paris* ne sont plus un roman, cela devient une chaîne de montage produisant des gratifications continues et renouvelables. Dès lors, Sue ne se préoccupera plus de suivre les préceptes narratifs, introduisant, au gré des enflures de l'histoire, certains artifices de facilité que la grande littérature du XIX^e ignore heureusement et que l'on retrouve curieusement dans des sagas de BD comme *Superman*. (Eco 1992 [1978] : 70-71)

Eco suppose que Sue avait prévu de ménager une surprise *finale* concernant l'identité de Fleur-de-Marie, mais que le prolongement imprévu du roman l'aurait poussé à revoir l'économie de la tension narrative initialement planifiée, afin de ne pas lasser son public. La révélation a selon lui un caractère publicitaire, qui nuit à la qualité de l'œuvre : elle aurait été beaucoup plus réussie si l'auteur s'en était tenu à ce qu'Eco suppose être son intention première, qui aurait permis au lecteur d'épouser le point de vue du personnage. Cependant, cette révélation ne constitue pas le dénouement de la séquence : le lecteur possède une information inconnue du personnage principal, ce qui crée de nouvelles

Thompson to prematurely solve the 'mystery' by showing the consulting detective alive and well at the end of this episode already. Someone should mail this man the link to the Wikipedia entry on cliffhangers. »

indéterminations (Comment Rodolphe parviendra-t-il à découvrir que Fleur-de-Marie est en fait sa fille ? Quelle sera sa réaction ?). La mise en intrigue serait dès lors reconfigurée par la *curiosité* et l'intérêt du récit, menacé par l'étirement du récit, est en fait relancé par ce renversement imprévu.

De même, la dernière scène de « La Chute du Reichenbach » ferme une piste narrative – qui était déjà partiellement éculée du fait des connaissances contextuelles que l'on pouvait prêter aux téléspectateurs à travers l'« analogie fonctionnelle » avec l'œuvre de Conan Doyle – pour ouvrir une nouvelle incertitude, qui relève également de la curiosité : comment Sherlock a-t-il fait pour se jeter du haut de l'hôpital St Barts sous les yeux de Watson sans mourir ? Il s'agit pour les spectateurs d'imaginer des diagnostics pour expliquer cette situation apparemment impossible.

2. Occupation du temps d'attente entre les deux saisons

Les retours critiques de l'épisode sont généralement positifs (il avait obtenu, au moment de la rédaction de ce chapitre, une note moyenne de 9,7/10 sur le site IMDb, où il avait été évalué par plus de 27'000 internautes), mais les réactions au *cliffhanger* sont contrastées. Certains spectateurs se sont effectivement fait surprendre par le retournement de situation final, quand d'autres l'ont trouvé prévisible et/ou invraisemblable :

Quel soulagement de voir ce visage pendant les 3 dernières secondes !! J'espère une saison 3 aussi prenante⁴⁹³ !!! (shri619, Singapour, 16 janvier 2012)

Quant à la toute fin, reconnaissons-le les gars et les filles, on savait que ça allait se passer comme ça, avec son cliché télévisuel prévisible⁴⁹⁴. (thomasgulch, États-Unis, 20 janvier 2012)

personnellement, j'aurais préféré beaucoup moins de trucs du genre « Eh ! mais attendez » à la fin (même si la mauvaise ou la bonne qualité de la fin dépend en quelque sorte de la manière dont ils enchaînent dans l'inévitable troisième saison)⁴⁹⁵. (bob the moo, Royaume-Unis, 21 janvier 2012)

On discute de la fin dans des forums partout sur internet parce qu'elle était prévisible pour quelques personnes, inattendue pour certains et déroutante pour d'autres⁴⁹⁶. (dalelawson, Royaume-Unis, 29 janvier 2012)

C'est le but de cette série... vous faire des « surprises » que vous n'attendiez pas... parce que les surprises en question sont totalement irréalistes⁴⁹⁷. (putrasalju, 10 février 2012).

⁴⁹³ « How relieved was I to see that face for the last 3 seconds!! Hoping for a equally gripping Season 3!! »

⁴⁹⁴ « As for the very end, face it boys and girls, we knew it was coming with its predictable TV cliché. »

⁴⁹⁵ « personally I would have liked a lot fewer "yeah but hang on" things about the ending (although whether the ending is good or bad kind of relies of how they pick it up in the inevitable third season). »

⁴⁹⁶ « The ending is discussed in forums all over the internet as it was predictable for a few people, unexpected to some and confusing for others. »

On le voit mourir, Watson l'a vu lui-même et l'a vérifié, donc aucun doute sur sa mort. Et ensuite on voit Sherlock en vie dans les dernières secondes. Une fin ATROCE. Ils ont fait ça de manière bien plus élégante dans la vieille série avec Jeremy Brett. Malheureusement, ils ont transformé une des meilleures histoires de Holmes en l'histoire la plus atroce jamais écrite⁴⁹⁸. (Antaeus, Danemark, 26 décembre 2013)

Bon épisode et sacré bon *cliffhanger*. Je déteste quand ils font ça. Je suis ravi de ne pas l'avoir regardé quand il a été diffusé, parce que ces gens diaboliques nous ont laissé attendre deux ans avant de découvrir ce qui s'était passé. Deux ans, on ne peut pas être plus cruel⁴⁹⁹. (Smoreni Zmai, Serbie, 19 mars 2017)

Ainsi que le souligne le dernier internaute cité, les spectateurs sont effectivement contraints d'attendre deux ans avant la diffusion de la saison suivante, le tournage étant retardé en raison de l'emploi du temps des acteurs principaux. Pendant ces deux ans d'attente, on assiste au développement proliférant de sites dédiés aux théories sur la façon dont Sherlock a feint sa propre mort, en plus de celles qui sont exprimées sur les forums, sur Tumblr ou à travers des vidéos postées sur la plateforme Youtube, qui dépassent parfois les centaines de milliers de vues pour les plus populaires.

⁴⁹⁷ « *That is what this series is about...giving you 'surprises' that you never expected.... because said surprises are totally unrealistic.* »

⁴⁹⁸ « *You see him die, Watson did see it himself and checked it, so no doubt he was dead. And then you see Sherlock in life in the last seconds. AWFUL Ending. They did it much more elegant in the old Jeremy Brett stories. Sadly they turn one of the best Holmes stories to the most awful story ever.* »

⁴⁹⁹ « *Good episode and damn great cliffhanger. I hate when they do this. I'm so glad that I didn't watch this back when it was released, cause those evil people left us to wait two years to find out what really happened. Two years, that's cruel as it can be.* »

The Reichenbach Fall

We watched Sherlock plummet to his death.
We know he survived. The question remains - How did he do it?
This is what we think happened.

Images from St Barts and additional theories added!

Steven Moffat, in an interview, mentioned that the clue to the fall was something rather uncharacteristic Sherlock did in the episode but something most people missed. For people who have read the books, his treatment of the reporter - when he says "You repel me" - is hardly like Sherlock. He's merely very blunt but factual - not mean on purpose. That was an opinion and Sherlock is far too indifferent to form personal opinions of people. And sure enough - lots of people think so. In fact, the idea most of them gather is that the word of relevance is "rappel". The basic idea is that Sherlock uses a bungee rope during the fall to decelerate him enough before impact such that he's relatively unharmed and then poses as the body to deceive Watson.

We need to remember that Sherlock was prepared to feign a suicide and that the arrangements he made were in accordance with the idea that Moriarty himself would also need to be deceived, should it come to that. Because no matter how you slice it, the opinion that Sherlock could have foreseen Moriarty's suicide holds no water.

So he uses a bungee attached to some part of the roof, but strictly not visible to anyone on the roof itself. In all likelihood, something attached just under the roof and positioned such that he could grab the same as soon as he falls. We need to be clear on the fact that the bungee is attachable and not held on to by him, because the visuals would contradict such an idea. When he's close enough to the ground, i.e. out of Watson's line of sight, he detaches the bungee and hits the ground. Needless to say, Sherlock would have ensured that given his weight, the bungee decelerates to a velocity low enough for him to hit the ground without sustaining significant damage.

Post impact, most things do not change from the original idea. The crowd around his body is essentially comprised of the Baker Street Irregulars (the homeless network, to those unfamiliar with the books), the person knocking down Watson also being a part of the same. And by doing so, he gives Sherlock the time to get blood on his face and impersonate a dead

Capture d'écran du site [How Did Sherlock Fake His Own Death?](#)⁵⁰⁰



How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one

BeeonUtube

S'abonner 168

495 522 vues

Ajouter à Partager Plus

7 240 78

Ajoutée le 18 janv. 2012

This is how Sherlock faked his own death in the last episode of the TV series. Let me know what you think?

Reconstitution de la « scène du crime » par BeeonUtube, Youtube⁵⁰¹

⁵⁰⁰ Source : <https://howdidsherlockfakehisownddeath.com> (site supprimé).

⁵⁰¹ Source : <https://www.youtube.com/watch?v=nrhWfuw9Pqs>

Sherlock actually lands in the truck, circled in red. But John doesn't see because of the wall (green arrow) Plus...

How Sherlock faked his death - BBC

GC4Lxx

S'abonner 18

127 694 vues

Ajouter à Partager Plus

364 40

Ajoutée le 22 janv. 2012

My theory on how Sherlock faked his own death on the last episode of the second series...

Théorie présentée par GC4Lxx⁵⁰²

Dès le 16 janvier 2012, un article du *Guardian* recense les premières théories de ses lecteurs⁵⁰³. Les spectateurs les plus investis rentrent ainsi dans le jeu de la fiction et mènent l'enquête à partir d'un relevé minutieux des indices laissés dans l'épisode et proposent diverses théories, dont celles-ci : Sherlock a déguisé le corps de Moriarty et l'a jeté du haut de l'immeuble ; il a utilisé le corps d'un sosie ; il a utilisé un élastique pour sauter. Lorsque le temps de l'anticipation s'accorde à celui de la production, les scénarios imaginés par les spectateurs ont pour but de trouver la « bonne version », celle qui sera effectivement choisie pour la suite du récit par les scénaristes. L'activité anticipatrice ne se développe pas aux marges ou contre le récit (comme les *fanfictions*), mais elle fait partie des effets structurés par le récit. La principale différence avec l'anticipation qui résulte de la lecture d'un roman, par exemple, est qu'en régime médiatique, ces

⁵⁰² Source : <https://www.youtube.com/watch?v=TKN2JtmraVg>

⁵⁰³ Vicky Frost, 16 janvier 2012, « Sherlock's 'death': your theories », *The Guardian* [en ligne].

URL : <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/shortcuts/2012/jan/16/sherlocks-death-your-theories?intcmp=239>

hypothèses se trouvent souvent formulées explicitement sur la toile, et sont ainsi rendues publiques et accessibles à la communauté de fans. À partir du moment où elles sont conçues au sein d'une communauté, ces « hypothèses » deviennent des « théories », selon Mittell, qui distingue entre activité cognitive individuelle et pratique collective :

La production d'hypothèses est un processus cognitif mis en œuvre par les individus pendant le visionnage, mais ces idées et ces réponses potentielles aux questions narratives sont fréquemment articulées au sein des communautés de fans, transformant les hypothèses internes en théories, qui sont quant à elles une pratique culturelle. [...] Le processus interne des hypothèses et le domaine culturel externe des théories sont imbriqués, car les spectateurs intègrent les théories partagées qu'ils ont lues ou entendues dans leurs propres hypothèses tout en visionnant ou en revisionnant de nouveaux épisodes. Cette interaction entre une activité cognitive individuelle et une circulation culturelle élargie est une facette cruciale pour comprendre le processus de compréhension narrative, en particulier pour un récit feuilletonnant dont les lacunes invitent les téléspectateurs à spéculer, à théoriser et à discuter du programme⁵⁰⁴. (Mittell 2015 : 173*)

L'émergence de ces théories, partagées publiquement, constituerait, selon Mittell, un attribut essentiel de l'émergence de la « *complex TV* ». Mais certains téléspectateurs proposent également des scénarios délibérément farfelus⁵⁰⁵, qui n'ont évidemment pas l'ambition de correspondre au dénouement attendu. La frontière entre activité anticipatrice et création transfictionnelle est ainsi parfois poreuse.

Divers éléments externes au récit entretiennent l'attente pendant les deux ans qui séparent les saisons 2 et 3. D'une part, les créateurs multiplient les déclarations fracassantes dans les médias. Moffat élève le niveau des attentes en affirmant au *Guardian* que les théories émises par les spectateurs ont manqué un indice essentiel et que son but est de faire mieux que Conan Doyle, en évitant la facilité qui consiste à ne pas montrer le corps du détective⁵⁰⁶ – rappelons que lorsque Conan Doyle fait revenir

⁵⁰⁴ « *Hypothesizing is a cognitive process enacted by individuals in the act of viewing, but such ideas and potential answers to narrative questions are frequently articulated within fan communities, turning internal hypothesizing into the cultural practice of theorizing. [...] The internalized process of hypothesizing and the externalized cultural realm of theorizing are interwoven, as viewers will integrate the shared theories that they have read or heard from others into their own hypothesizing while watching or rewatching episodes. This interaction between individual cognitive activity and broader cultural circulation is a crucial facet of any attempt to understand the process of narrative comprehension, especially for a serialized narrative whose gaps invite viewers to speculate, theorize, converse about the program [...].* »

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ Moffat déclare au *Guardian* : « [Conan Doyle] a outrageusement triché. Il a fait déduire à Watson que Holmes était tombé d'une chute. Mais il n'y avait pas de corps. Et quand il n'y a pas de corps dans une histoire de détective, cela ne peut signifier qu'une chose. » « *[Conan Doyle] cheated outrageously. He has Watson deduce that Holmes fell off a waterfall. But there was no body. And it only means one thing in a detective show when there's no body.* » Cité par Stuart Jeffries, 20 janvier 2012, « "There is a clue

Holmes dans *La Maison vide* (1903), il est contraint de monter après coup une explication plausible à la survie du personnage : il n'est pas tombé des chutes, il a réussi à prendre le dessus sur Moriarty dans son combat final grâce à une technique de combat japonaise (fictive), le « baritsu ».

D'autre part, les fans mènent sur les réseaux sociaux des campagnes de mêmes⁵⁰⁷ et de *hashtags*⁵⁰⁸ (comme #BelieveInSherlock), et parsèment les rues de graffitis et d'affiches qui font référence à la fausse mort du héros⁵⁰⁹. Enfin, le 24 décembre 2013, peu de temps avant la diffusion du premier épisode de la troisième saison, la BBC propose un mini-épisode (« *Many Happy Returns* »), dans lequel l'un des policiers de Scotland Yard, Anderson (Jonathan Aris), décèle des indices du prochain retour de Sherlock. L'attente des fans touche à sa fin le 1^{er} janvier 2014, date de la diffusion de l'épisode intitulé « Le Corbillard vide ».

3. **Dénouement du *cliffhanger* dans l'épisode « Le Corbillard vide » (saison 3, épisode 1)**

La scène d'ouverture du premier épisode de la troisième saison semble dénouer immédiatement la séquence interrompue et fournir l'explication apparente à la survie de Sherlock : pendant qu'une équipe déguise le cadavre de Moriarty en Sherlock, celui-ci saute du toit de l'hôpital en élastique. Juste avant qu'il touche le sol, un cycliste renverse Watson, qui se fait ensuite hypnotiser par un allié de Sherlock le temps que le corps de Moriarty soit installé sur la scène. La séquence, menée tambour battant sur une musique de film d'action, est cependant brutalement interrompue par une exclamation indignée de l'inspecteur Lestrade (Rupert Grave). Il s'agit en fait de la mise en scène d'un scénario imaginé par Anderson, qui croit, contre toute évidence, à la survie de Sherlock Holmes, et qui soumet cette théorie à Lestrade. L'épisode reprend ce procédé à plusieurs reprises. Le fil principal de l'intrigue, suivant lequel Sherlock doit empêcher une attaque terroriste qui menace Londres, alterne avec divers scénarios imaginés par les personnages, que l'on

everybody's missed": Sherlock writer Steven Moffat interviewed», *The Guardian* [en ligne]. URL : <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/jan/20/steven-moffat-sherlock-doctor-who?newsfeed=true>.

⁵⁰⁷ Un même est un élément, souvent une image ou une phrase, qui devient viral sur Internet et qui est décliné sous diverses formes.

⁵⁰⁸ Mot-clé précédé par un dièse sur Twitter.

⁵⁰⁹ Voir Rohner (2016).

pourrait désigner, en empruntant à la terminologie de Saint-Gelais, comme des « contrefictionnels⁵¹⁰ ».

Image protégée

« Le cercueil vide », *Sherlock*, BBC, saison 3, épisode 1

Dans une autre séquence, un mannequin grossièrement grimé en Sherlock est jeté du haut de l'hôpital par Sherlock et Moriarty, dont on découvre qu'ils sont en fait amants. Il s'agit cette fois du scénario proposé par une jeune femme dans un cercle de fans de Sherlock Holmes, monté par Anderson, « Le Corbillard vide » (en référence à « La Maison vide » de Conan Doyle). Le fan-club a pour but de permettre aux personnes persuadées de la survie de Sherlock de confronter leurs théories. Les auteurs ont donc choisi de briser le « quatrième mur » qui sépare les fans du récit. Anderson et la jeune femme incarnent deux postures faniques différentes : Anderson cherche à découvrir la « vraie » version, tandis que la jeune femme démontre un rapport plus subversif aux événements. La vraisemblance est ce qui importe le plus dans le premier cas, le plaisir ludique et l'irrévérence dans le second. Ainsi que le souligne Saint-Gelais, la différence d'attitude réside dans le degré de dogmatisme :

Certains *fans* se posent en gardiens du canon (contre les dépravations imputées aux producteurs ou à d'autres *fans*, ce qui est évidemment loin de revenir au même), alors que d'autres brouillent volontiers la frontière entre fanon et *fan fiction* en proposant des spéculations audacieuses. (Saint-Gelais 2011 : 428)

Le scénario homosexuel renvoie par ailleurs à la pratique de la *slash fiction*, sous-catégorie de *fanfiction* qui consiste à imaginer une relation entre deux personnages

⁵¹⁰ L'adjectif « contrefictionnel » est utilisé par Saint-Gelais (2007) pour désigner des énoncés contrefactuels, mais dans un monde de fiction. Un scénario contrefactuel consiste à émettre des hypothèses à partir de ce qui n'a pas eu lieu (par exemple : « Si je n'avais pas manqué mon train, je serais arrivée à l'heure »). Un contrefictionnel est donc un « contrefactuel de fiction », qui n'est pas conforme à ce qui est « vraiment » arrivé dans le monde fictionnel.

masculins qui n'existait pas dans le récit d'origine⁵¹¹. De même, les versions proposées par les fans sur les forums ou les réseaux sociaux se distinguent par leur degré de sérieux : les scénarios abracadabrantésques proposés par certains fans ont pour but de s'amuser au détriment des critères de vraisemblance et non de parvenir à élucider le mystère⁵¹².

Enfin, la dernière version est l'explication que Sherlock lui-même livre à Anderson. S'ensuit un dialogue entre Sherlock et Anderson dans lequel on peut relever plusieurs éléments intéressants : la déception d'Anderson (« je n'aurais pas fait comme ça »), l'attitude méprisante de Sherlock envers son fan-club, et enfin la mise en doute du scénario finalement retenu, puisque Sherlock laisse entendre à Anderson qu'il ne lui a peut-être pas dit la vérité.

L'effet produit par cette cascade de contrefictionnels est ambivalent. La diégétisation des fans dans l'épisode souligne de façon spectaculaire la dynamique interactionnelle du récit, mais elle renvoie également au statut subalterne des scénarios faniques par rapport au dénouement canonique. La production l'emporte toujours : c'est elle qui détient la « vraie version », tout le reste est ravalé au rang de spéculations plus ou moins fumeuses. On notera que dans les différents contrefictionnels, le pôle de la production est complètement épargné, puisqu'il n'apparaît pas dans le récit. Les fans de *Sherlock* sont représentés dans le monde narratif mais pas les créateurs, ce qui contribue à un renforcement de leur autorité. Les contrefictionnels mis en scène dans l'épisode, y compris les plus invraisemblables, contribuent finalement à réaffirmer la toute-puissance de la production, qui parvient à inclure dans la diégèse (pour mieux le contrôler) tout ce qui pourrait la déstabiliser ou menacer son intégrité. Cependant, à travers leur inclusion dans le récit, tous ces scénarios possibles accèdent à une existence canonique⁵¹³, et surtout, le doute qui plane finalement sur le statut de la version finale racontée par Sherlock à Anderson montre que le dénouement de la séquence n'est qu'une version parmi d'autres possibles, et que, finalement, le plaisir de l'anticipation et de

⁵¹¹ Le terme « slash » désigne en anglais la barre oblique (/), qui est utilisée entre les noms des personnages impliqués, par exemple « Kirk/Spock » (personnages de *Star Trek*), voire « K/S ». Les slash fictions centrées sur le couple Watson et Sherlock ou sur le couple Moriarty et Sherlock sont particulièrement populaires parmi les fans de *Sherlock*. Elles sont nommées « Sherlock/John », « SH/JW », « Sherlock/Moriarty », « SH/JM », ou encore « Johnloch » (contraction entre « John » et « Sherlock »).

⁵¹² Il convient cependant de ne pas trancher nettement entre deux équipes opposées de fans : un même fan peut bien sûr écrire une version sérieuse et une autre plus ludique, parfois sur le même forum.

⁵¹³ Ou, plus exactement, relativement canonique, puisque ces scénarios sont présentés comme des contrefictionnels.

l'échafaudage d'hypothèses doit l'emporter sur le soulagement de la tension narrative. La réaction dépitée d'Anderson souligne bien les problèmes que peuvent rencontrer les scénaristes quand il s'agit de résoudre un *cliffhanger* complexe, qui connaît de surplus un retentissement médiatique très fort : face à une telle anticipation, il s'avère impossible de satisfaire l'ensemble des fans. Au milieu d'un tel emballement de théories, la version choisie par les scénaristes aurait été nécessairement décevante, dès lors, il était certainement beaucoup plus ingénieux de ne pas trancher, comme le souligneront certains internautes sur IMDb :

En admettant que la solution « réelle » [...] ne sera jamais à la hauteur des théories du fandom, nous pourrions peut-être passer à autre chose. Bien que je déteste les fins ouvertes, je concède qu'ils ont certainement bien fait d'en faire une cette fois-ci⁵¹⁴. (sharky_55, Australie, 1^{er} janvier 2014)

On dirait que les scénaristes [...] ont pris un malin plaisir à se venger des spectateurs qui avaient osé essayer de résoudre le mystère en postant des théories du complot sur internet. [...] Pourquoi les auteurs ont choisi de le révéler à Watson plutôt qu'à Anderson ? Parce qu'Anderson était l'équivalent dans la série des théoriciens du complot d'internet dans la vraie vie. Et comme eux, il a également été déçu de l'explication offerte⁵¹⁵. (Vasilios Vazakas, 9 janvier 2014)

Une expérience agréable dans l'ensemble. En le regardant à nouveau, j'ai simplement l'impression que les théories des fanfictions étaient beaucoup plus intéressantes⁵¹⁶ ! (Vienna Vienna, 5 janvier 2014)

De nombreux spectateurs risquent d'être mécontents qu'il s'agisse d'une explication simple plutôt que de quelque chose de stupéfiant. Cela dit, je félicite la série d'avoir trouvé une solution plausible à ce qui avait l'air d'un scénario impossible⁵¹⁷. (TigerShark90, États-Unis, 4 mars 2014)

Cependant, la dimension réflexive et parodique de l'épisode ne fait pas l'unanimité :

Quand une série télé laisse la porte ouverte au monde du *fandom* – c'est-à-dire Tumblr – et l'inclut dans sa propre intrigue, elle court souvent le risque de s'autoparodier et de se transformer en pantomime des spéculations, des théories et de l'obsession qui l'ont poussée en avant – en bref, elle risque de s'appauvrir en s'approchant du monde des fans – qui est parfois franchement alarmant – et en l'intégrant. Pourtant, malgré tout, *Sherlock* évite entièrement cet écueil et se tient prudemment en

⁵¹⁴ « *By admitting to ourselves that the 'real' answer [...] will never live up to the theories of the fandom, we might be able to move on past the issue. As much as I hate open ends, I concede they might have done it right this time.* »

⁵¹⁵ « *It seems that the writers [...] were enjoying their sweet revenge on the viewers who had dared to try solving the mystery by posting conspiracy theories on the internet. [...] Why the writers chose to reveal it to Anderson instead of Watson? Because Anderson was the show's equivalent to the real life's internet conspiracy theorists. And like them he was also disappointed with the explanation offered.* »

⁵¹⁶ « *Overall an enjoyable ride. On Re-watching it, I just feel that fan fiction [sic] theories were far more interesting!* »

⁵¹⁷ « *Many might be upset that this is a more straightforward explanation rather than something that would leave you stunned. Still, I give the show credit for coming up with a plausible solution out of what seemed like an impossible scenario.* »

équilibre sur le fil du rasoir à travers des blagues amusantes et piquantes qui vont probablement achever les Sherlockiens et que le spectateur moyen peut apprécier à l'échelle plus large de l'épisode, qui s'avère dans l'ensemble étonnamment impertinent⁵¹⁸. (Katherine Charlotte McManus, États-Unis, 2 janvier 2014.)

Autoréférentiel et prétentieux à un point alarmant, ce premier épisode présente tous les symptômes de l'autosabordage⁵¹⁹. (johnklem, États-Unis, 3 janvier 2014)

On était censé apprendre comment Sherlock a feint sa mort. Mais tout s'est transformé en vaste blague⁵²⁰. (Andrew T, États-Unis, 7 janvier 2014)

OK, pour être honnête, j'ai attendu cet épisode pendant des mois. Bien sûr, je savais que Sherlock était en fait vivant, et la seule question était de savoir comment il a évité de tomber du toit. Je me suis préparé à dîner. J'ai éteint mon téléphone avant le début de la série. Je me suis préparé pour une immersion totale dans l'univers de déduction de Sherlock. Et en retour... on n'est pas autorisé à jurer donc... disons qu'en retour, rien du tout. Pire, je me suis vraiment senti trahi⁵²¹. (kreijas-704-596061, Bosnie, 12 janvier 2014)

L'épisode a l'air d'un clin d'œil permanent aux fans de *Sherlock*. Les scénaristes passent tellement de temps à faire des clins d'œil qu'ils oublient de s'intéresser véritablement aux personnages et à ce qu'ils font⁵²². (bewellandhappy, Royaume-Unis, 23 janvier 2014).

4. Le rôle des interactions inter-saisonniers dans la réception de *Sherlock*

On peut schématiser ainsi les enjeux de la réception des deux épisodes de *Sherlock* étudiés :

⁵¹⁸ « *When a TV show opens its door to the fandom world - i.e. Tumblr - and brings it into the fold of its own plot, it often risks laughing at itself, becoming a pantomime of the speculations, theories and obsession that have propelled it forward - in short, it risks lessening itself by approaching and enveloping the - sometimes, frankly alarming - fan world. Yet, somehow, Sherlock avoided this entirely, carefully balancing itself on the knife's edge of playful, poking jokes which Sherlockians will probably die over, and that the average viewer can appreciate in the grander scheme of the episode's overall and surprisingly cheeky nature.* »

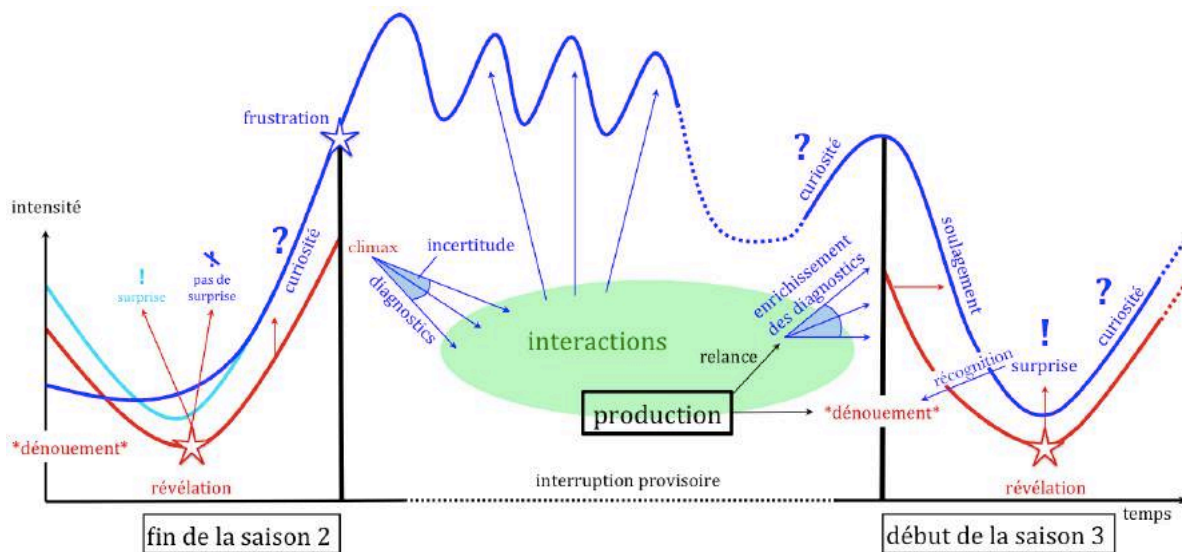
⁵¹⁹ « *Self-referential and alarmingly smug, this first episode shows all the signs of brand trashing.* »

⁵²⁰ « *It was supposed to tell us how Sherlock faked his death. But then everything turned into a big joke.* »

⁵²¹ « *OK, to be honest, I waited for this episode for months. Of course, I knew that Sherlock was in fact alive, and the only thing was how he pulled out with falling from the roof top. I made a dinner. Turned off my cell phone before the start of the show. Prepared myself for total immersion into Sherlock deduction universe. And I got....swearing is not allowed so....lets's say I got nothing of it. Even worse, I felt really cheated.* »

⁵²² « *The episode seemed like endless nodding to Sherlock's fans. The writers spent so much time nodding that they forgot to actually look at the characters and notice what they were doing.* »

Le cliffhanger dans Sherlock



Je commenterai le schéma dans l'ordre de la réception, de gauche à droite afin de récapituler le fonctionnement de la tension narrative dans ce *cliffhanger*.

a) Première étape : actualisation de la fin de la saison 2

D'abord, les retours critiques des spectateurs attestent plusieurs interprétations de la dernière scène de « La Chute du Reichenbach », selon les indices privilégiés, indices *internes* dans le premier cas, *externes* dans le second :

- Première possibilité (courbe turquoise), les scènes précédant la révélation finale sont interprétées comme un dénouement dysphorique et les spectateurs se fient à ce qu'ils voient (et en l'occurrence à ce que voit Watson) : Sherlock meurt. Le rebondissement (Sherlock est en vie !) crée alors un effet de surprise qui enclenche une reconnaissance, à savoir une remise en cause des scènes vues préalables, qui n'ont désormais plus valeur de dénouement. Les spectateurs tentent ensuite de distinguer rétrospectivement les indices fiables des indices non fiables. La révélation procure un soulagement qui met fin à la détresse émotionnelle qu'avait causée la « mort » du personnage et relance dans le même temps la curiosité.
- Deuxième possibilité (courbe bleue), les connaissances contextuelles des spectateurs les incitent à ne pas se fier aux indices internes les plus visibles et à questionner d'emblée la nature conclusive des scènes représentant la mort de Sherlock. Les émotions liées au destin des personnages sont moins marquées puisque les spectateurs ne s'inquiètent pas du sort de Sherlock et

une attention plus fine est accordée au biais induit par la focalisation et aux indices internes discrets. L'effet de surprise est alors très largement atténué et la révélation ne fait que confirmer un diagnostic préalable.

Les astérisques signalent la nature précaire du dénouement, qu'il soit questionné rétrospectivement ou au moment du visionnage.

b) Deuxième étape : temps d'attente inter-épisodique

Dans tous les cas, la révélation finale de l'épisode a une fonction de relance et ouvre une nouvelle incertitude, qui déclenche une curiosité intensifiée par le *cliffhanger*, et que l'on pourrait expliciter ainsi : comment Sherlock a-t-il feint sa propre mort ? Le temps d'attente inter-épisodique est partiellement occupé à établir des diagnostics sous forme de scénarios hypothétiques qui s'enrichissent par le biais d'interactions avec le reste de la communauté des spectateurs et avec la production, qui relance ponctuellement la curiosité en intervenant dans l'espace médiatique. Les pics de curiosité se répartissent donc irrégulièrement au cours du temps (ils sont généralement plus fréquents juste après la fin de l'épisode et juste avant le début du second) et varient en fonction de l'investissement des publics.

c) Troisième étape : actualisation du premier épisode de la saison 3

Enfin, après deux ans d'attente, le soulagement provoqué par la scène d'ouverture du « Corbillard vide » est de courte durée puisqu'une révélation du statut contrefictionnel du dénouement initial le disqualifie, suivant un procédé qui est ensuite repris tout le long de l'épisode. Mais il faut noter que lorsque ce procédé a été utilisé une première fois, l'effet de surprise n'est plus envisageable par la suite : les séquences contrefictionnelles n'ont plus la même fonction dans le reste de l'épisode et c'est leur dimension réflexive et ironique qui est investie.

Le schéma n'est cependant valide que pour des réceptions coopérantes (du moins partiellement) et non pour des réceptions non coopérantes. Pour certains spectateurs, la révélation qui clôt « La Chute du Reichenbach » est évaluée comme invraisemblable (au niveau sémantique) et manipulatrice (au niveau du dispositif narratif), ce qui entraîne un désintérêt pour le récit ; le *cliffhanger* ne fonctionne pas dans leur cas.

Sans prétendre épuiser les concrétisations possibles de l'expérience, le schéma à courbes multiples permet donc de s'émanciper d'une étude de la seule réception modèle.

Il représente des vécus différenciés de la tension narrative en fonction des postures d'interprétation adoptées et à partir des articulations du récit telles qu'elles sont identifiées par les publics : les spectateurs « pris au piège » des dispositifs sont effectivement proches d'une réception coopérante, tandis que les spectateurs qui anticipent les stratégies narratives à partir des connaissances contextuelles, ressentent la tension narrative de façon moins intense. Le schéma ne représente cependant pas les spectateurs qui évaluent négativement les stratégies narratives (sentiment de trahison, prévisibilité des effets, invraisemblance...) et qui décrochent ou du moins perdent leur intérêt.

SYNTHÈSE DU CHAPITRE 5

Pour conclure ce chapitre, le *cliffhanger* peut être défini comme un effet de frustration intense lié à une coupe stratégique, qui retarde le dénouement et encourage les récepteurs à produire un diagnostic ou un pronostic. Il obéit à une dynamique narrative qui peut sembler paradoxale. En effet, sa fonction est avant tout immersive, puisqu'il s'agit d'accroître l'investissement des publics dans le monde narratif *en l'absence* du dispositif narratif. Néanmoins, l'effet *cliffhanger* est fortement identifié par les publics, sa standardisation étant intervenue très tôt dans l'histoire du récit sériel en régime médiatique, ce qui le dote généralement d'une dimension réflexive, qui passe souvent par une formulation explicite des incertitudes laissées ouvertes, que ce soit par le biais de l'instance de production, ou par les récepteurs, qui peuvent même être amenés à débattre des différents scénarios hypothétiques anticipés. Ce dispositif constitue un seuil intermédiaire du récit sériel particulièrement scruté, qui tend à être assimilé par métonymie à la sérialité elle-même, du moins dans sa modalité feuilletonnante.

Cette double nature du *cliffhanger* n'est pas nécessairement contradictoire, si l'on se rappelle que l'immersion temporelle se traduit notamment par des hypothèses d'ordre diégétique aussi bien que poétique. Il n'en demeure pas moins que les publics n'apprécient généralement guère d'avoir le sentiment d'avoir été ouvertement manipulés et que les effets trop démonstratifs sont susceptibles d'être mal reçus. Dans un contexte où les compétences transnarratives des publics sont développées par une offre pléthorique de récits, le *cliffhanger*, malgré sa simplicité apparente, se révèle ainsi un exercice d'équilibrisme complexe. L'ampleur des compétences mobilisées par les publics peut

décourager les auteurs de recourir au *cliffhanger* sans une dose de mise à distance réflexive. Pour ne pas être identifié comme une facilité, il vire parfois à une démonstration de virtuosité des auteurs, qui déploient des trésors d'imagination pour surprendre les récepteurs. D'autres difficultés se posent alors, puisque le risque encouru est que les publics ne se satisfassent pas de variations qui peuvent apparaître comme des effets de manche, au détriment de la progression du monde narratif et des personnages, d'autant que les stratégies métanarratives sont très diversement appréciées.

En ce qui concerne la méthodologie, j'ai opté pour une distinction entre une tension rhétorique, directement modulée par le récit proprement dit, et une tension cognitive, qui se déploie au-delà des frontières du récit, dans ses interstices, et qui peut prendre différentes formes, plus ou moins attestées par des sources empiriques. De ce point de vue mon approche n'est pas identique selon les récits envisagés.

Dans le cas des *Mystères de Paris*, faute de témoignages suffisants, l'étude de la tension narrative reste essentiellement rhétorique et déduite des structures textuelles. L'analyse s'appuie donc sur l'hypothèse de l'efficacité des dispositifs et de la réussite des effets visés par l'intentionnalité auctoriale, hypothèse partiellement étayée par le succès d'ensemble des *Mystères de Paris*, qui a été souligné à de multiples reprises par les contemporains de Sue. Mais les retours critiques concernant le niveau micro-séquentiel qui m'intéresse dans ce chapitre sont quasiment inexistants, il est donc beaucoup plus complexe d'envisager la réception dans sa pluralité.

Dans le cas de *Sherlock* à l'inverse, l'espace médiatique est saturé de discours, ce qui permet une confrontation effective des dispositifs narratifs avec leurs réceptions, et de proposer une approche plus empirique, incluant l'analyse contextuelle de certaines réactions des spectateurs.

Cet écart méthodologique peut sembler contingent ; il est pourtant représentatif des évolutions des pratiques au cours de l'histoire. En effet, les implications de l'accessibilité des données ne se limitent pas à la recherche universitaire, elles concernent également la production des récits. À travers les exemples des *Mystères de Paris* et de *Sherlock*, c'est l'esquisse d'une histoire culturelle du *cliffhanger* qui se dessine. Depuis quelques décennies, une attention particulière est portée à la culture fanique par les industries culturelles, au point que cette culture est parfois représentée narrativement dans les récits.

Plus généralement, les créateurs peuvent désormais consulter facilement les retours des récepteurs et en tenir compte au moment de la production. Mais au XIX^e siècle, bien avant l'émergence de la « culture participative » (Jenkins 2013 [2006]), les lecteurs cherchaient déjà à influencer le cours de l'histoire et les auteurs tenaient compte de leurs réactions : ce phénomène est quasiment indissociable de la narration sérielle. Le *cliffhanger* est un seuil privilégié pour observer ces interactions entre producteurs et récepteurs, car elles émergent spontanément de cette césure du récit, qui ouvre le champ à la parole fanique. En outre, il s'agit d'une charnière qui emblématise les luttes symboliques qui se jouent entre la production et la réception, au sein de la production et au sein de la réception, comme l'a montré l'étude de *A Death in the Family*. Cependant, les virtualités narratives du *cliffhanger*, conçues ici dans leur dimension interactionnelle élargie (la communication ne se réduit plus à la livraison du récit à son public, elle inclut des échanges extranarratifs), n'ont pu véritablement être exploitées que lorsque les nouvelles technologies ont permis un changement d'échelle conséquent : au XIX^e siècle, la relation entre auteur et lecteurs, qui passe par la correspondance, est encore relativement individualisée et marginale, ce qui n'est bien sûr plus le cas aujourd'hui. Faut-il pour autant en déduire un avenir du récit sériel tourné vers davantage de participation ? Cette hypothèse reste fragile, car elle fait l'impasse sur les tensions et les enjeux de pouvoirs qu'engendre l'ère numérique : il faut garder à l'esprit, d'une part, la profonde inégalité qui demeure entre les différents publics de récepteurs (les fans maîtrisant davantage les techniques de communication, ils gagnent en pouvoir, parfois au détriment d'autres récepteurs), d'autre part entre les groupes industriels et les récepteurs. De plus, le dénouement du *cliffhanger* de *Sherlock* est révélateur de la volonté des créateurs de garder ou de reprendre la mainmise sur les récits. Cette velléité d'autonomie des scénaristes est particulièrement représentée dans les séries qui recherchent une forme de légitimité symbolique, ce qui se traduit d'ailleurs narrativement par le refus de plus en plus marqué pour les effets considérés comme artificiels – notamment le *cliffhanger*.

CHAPITRE 6. TEMPORALITÉ SÉRIELLE ET ACTUALITÉ MÉDIATIQUE

Les rapports qu'entretiennent les récits sériels avec une réalité externe à la diégèse apparaissent à la fois plus étroits et plus difficiles à cerner que dans les fictions unitaires, dont la clôture est, par définition, plus marquée, même si elles prétendent renvoyer, directement ou indirectement, à des réalités biographiques, sociales ou historiques. Ces enchevêtrements entre récit sériel et réalité tiennent à la fois à la dynamique *émergente* de la narration et à la manière dont la fiction s'insère dans des contextes de diffusion qui ne sont pas spécifiquement fictionnels et épouse le flux de la temporalité médiatique, le développement du récit se rattachant à la fois à l'actualité de sa production et à celle de sa réception. Goffman développe ainsi le concept de « doute », c'est-à-dire la « difficulté éprouvée, dans certaines activités complexes, à déterminer le cadre ou le mode en vigueur » (1991 [1974] : 130). Les « erreurs de cadrage » et les « ambiguïtés » (1991 [1974] : 295) peuvent mener à des « sous-modalités » (1991 [1974] : 306), c'est-à-dire à un défaut d'identification du cadre fictionnel, ou à des « surmodalités », c'est-à-dire le « passage d'une distance donnée à la réalité littérale à une distance plus grande, une stratification accrue et illégitime du cadre » (1991 [1974] : 358). De telles « ruptures de cadre » (1991 [1974] : 340) engendrent alors une « expérience négative » (1991 [1974] : 370)⁵²³. Si les problèmes de cadrage ne sont pas spécifiques aux fictions sérielles, ils s'y posent toutefois avec une acuité toute particulière du fait de leur rythme de diffusion, qui épouse la temporalité de l'information, et du fait de l'ambiguïté de leurs « cases » (Caïra 2011 : 81). En effet, comme le relève Gardies, le cinéma joue rarement

⁵²³ À l'inverse, un « cadre épuré » désigne « une configuration dans laquelle la relation au cadre de *tous* les participants à une activité est claire, en distinguant le fait de clarifier son propre rapport au cadre et le fait de participer à un cadre clairement défini » (1991 [1974] : 331). Selon lui, « [d]ire qu'un cadre est clair, ce n'est pas seulement dire que chaque participant a une manière correcte de voir ce qui se passe, mais aussi qu'il y a une manière correcte de voir le point de vue des autres, ce qui inclut leur manière de voir ce point de vue » (1991 [1974] : 331). Dans les situations communicationnelles routinières, les « ruptures de cadres » sont relativement marginales, du fait de « notre aptitude remarquable à percevoir les différences, mais aussi le soin que prennent nos interlocuteurs à se comporter de manière précise. » (1991 [1974] : 336).

sur ce type d'expérience négative, à laquelle il préfère des transgressions génériques beaucoup moins risquées⁵²⁴ :

Le risque de transgression pour le spectateur serait trop grand. Il semble bien, en effet, au regard de l'expérience commune, qu'il soit plus facile de s'accommoder de diverses transgressions concernant les « codes » du western par exemple, que d'une incertitude quant à la « vérité » des images qui me sont proposées. (Gardies 1999 : 28)

Ainsi, au XIX^e siècle, l'insertion de la fiction au sein de la « matrice médiatique » (Thérenty 2007a) se traduit par un glissement d'un usage documentaire à un usage fictionnel de la « case » du feuilleton, ce qui provoque des « phénomènes constants de contamination » entre littérature et journal (Thérenty 2007a : 19). Laetitia Gonon a ainsi montré que les faits divers de la *Gazette des tribunaux* constituaient un réservoir d'histoires pour les écrivains du XIX^e siècle :

la *Gazette des tribunaux* est un quotidien qui appartient doublement à celui des lecteurs, par l'accès direct qu'ils y ont d'une part, et parce que d'autre part sa récurrence dans les romans du siècle l'institue en véritable fiction romanesque, réservoir par excellence de toute inspiration criminelle. Sa mention provoque donc un effet de réel – car les personnages la lisent comme les lecteurs du roman – et convoque en même temps, paradoxalement, un imaginaire criminel qui surgit de ce seul titre : l'auteur marque ainsi l'intertextualité directement dans sa fiction. (Gonon 2011 : 387)

Le fait divers fonctionne comme un architexte fictionnalisé fournissant des séquences narratives récurrentes, comme le script de l'accident (Gonon 2011 : 387-389). Gonon comme Queffélec ont ainsi relevé la proximité des traits stylistiques, narratifs, esthétiques et thématiques du fait divers et du roman-feuilleton :

Le roman-feuilleton ne procède pas lui-même autrement que par piétinement, dilution de l'action et digressions, et à son image le fait divers à épisodes entretient le *suspense* de sa continuation. (Gonon 2011 : 141)

C'est qu'au fond roman-feuilleton et fait divers relèvent de la même esthétique. L'anecdote, le fait divers, comme le roman-feuilleton, transfigurent la banalité privée de sens du quotidien en un temps plein, signifiant, insolite. Il y a une grande homogénéité entre les thèmes du roman-feuilleton et ceux des faits divers : heurs et malheurs des grands, crimes, ravages causés par la passion, dévouements sublimes, retour et vengeance, femme séquestrée par un monstre, etc. – et ils se sont de tout temps inspirés l'un de l'autre. (Queffélec 1989 : 29)

⁵²⁴ Pour Gardies en effet, le cadrage documentaire ou fictionnel relève en effet du *mode* et non du *genre*.

Cette situation s'explique notamment par la censure dont les journaux sont victimes à partir du Second Empire, ce qui les contraint à multiplier les contenus anecdotiques et fictionnels :

Privés d'aliments politiques, les journaux devaient se rabattre, comme élément d'intérêt, sur le potin mondain, l'anecdote, le fait divers – la voie était ainsi ouverte à la naissance de la grande presse de fait divers, dont le premier organe fut *Le Petit Journal*, créé en 1863. Ils eurent aussi recours, comme avant, plus qu'avant, au roman-feuilleton : on assiste même à la création d'une presse consacrée presque exclusivement au roman-feuilleton : *les journaux-romans*. (Queffélec 1989 : 39)

Notant également la similitude d'écriture et de présentation entre la rubrique des faits divers et le roman-feuilleton, Thiesse en conclut qu'il « n'y manque que la formule consacrée : “la suite au prochain numéro” » (2000 [1984] : 109)⁵²⁵ et ajoute :

Et si le roman-feuilleton peut susciter l'illusion réaliste, ce n'est point tant pour ses petits « effets de réel » que parce qu'il présente un univers fictif comme le fait divers narre la réalité. (Thiesse 2000 [1984] : 110)

Elle donne ainsi l'exemple de cette annonce d'un récit publié dans la case feuilleton au début du XX^e siècle, intitulé *Petites mains sanglantes* :

Nous commençons demain la publication d'un récit de vibrante actualité : *Petites Mains sanglantes*, par Georges de Labruyère. Ce n'est point un roman. C'est une véridique et tragique affaire, une cause célèbre. Comme l'Histoire, le Crime a ses répétitions. Il y a quelques années, un forfait d'ordre monstrueux, analogue à celui d'hier, fut commis à Paris, dans un quartier populeux. Nous en avons le dossier sous les yeux. Les détails en sont plus terrifiants encore que ceux dont s'entoure le martyr de la petite Marthe Erbeling.

Un ange passait. Un démon rôdait. Le démon saisit l'ange et l'emporta. L'ange était une enfant de quatre ans ; le démon, un adolescent d'à peine vingt ans. Il tortura l'enfant blonde et rose, la dépeça, la brûla.

Mères, veillez sur vos fillettes ! (*Le Matin*, automne 1906, in Thiesse 2000 [1984] : 111)

Réciproquement, les études historiques consacrées à la presse ont montré la littérisation des contenus journalistiques durant la première moitié du XIX^e siècle : le genre romanesque est doté d'une mission politique et sociale qui contribue largement à sa valorisation et qui explique le fréquent recours à la fiction dans les chroniques ou dans les faits divers (Thérenty 2007a) qui tendent à la feuilletonnisation (Gonon 2011 : 140). Les faits divers ont ainsi pu être abordés par certains théoriciens comme de la fiction : selon Barthes, le

⁵²⁵ Gonon remarque que lorsqu'un fait divers devient une affaire, le journaliste conclut souvent ses articles par des formules qui se rapprochent beaucoup du roman-feuilleton, comme « À bientôt d'autres détails » ou « À bientôt de nouveaux détails » (2012 : 141).

fait divers se définit par son absence de référent externe, ce qui le rapproche de la nouvelle ou du conte, tandis qu'il considère les articles traitant d'une même affaire comme des « fragments de romans » (2002 [1964] : 443).

Ce tropisme feuilletonnant de l'information persiste de nos jours, ce qui semblerait ajouter de l'eau au moulin panfictionnaliste. Cependant, dans les recherches qu'ils consacrent aux feuilletons médiatiques, Baroni, Pahud et Revaz sont attentifs à la distinction fondamentale entre les feuilletons fictionnels et ceux qui traitent de l'actualité. Selon eux, dans le cas de la fiction, c'est aux lecteurs que revient la tâche d'anticipation car « [l]a tension narrative est obtenue par une fragmentation volontaire du discours, par un déséquilibre épistémique entre le lecteur et un auteur qui tire les ficelles de l'intrigue » (Baroni, Pahud, Revaz 2006 : 138). Ce déséquilibre épistémique n'existe pas dans le cas du feuilleton médiatique : « c'est le journaliste lui-même qui joue le jeu des pronostics » (Baroni, Pahud, Revaz 2006 : 138). Tandis que l'auteur de fiction masque délibérément certains éléments afin de créer de la tension narrative, le journaliste se trouve dans la même situation d'ignorance que son public au moment où il propose un nouvel « épisode ». Cette différence apparaît selon eux à travers l'usage des temps verbaux, qui constituent des marqueurs internes de documentarité (conditionnel, futur) ou de fictionnalité (temps du passé), et qui témoignent du postulat d'une existence de l'information indépendante de sa mise en récit, qui ne fait que la commenter :

Chaque article ne se donne pas comme le fragment d'une histoire dont les liens avec le tout reposent uniquement sur la capacité d'anticipation ou de rétention du lecteur, mais comme une *nouvelle* ou un *commentaire*, aussi complet que possible compte tenu de la situation, que l'auteur se charge lui-même de relier à un événement plus large, déjà entamé et approchant de son terme. (Baroni, Pahud, Revaz 2006 : 138)

Suivant Baroni, au-delà de la ressemblance structurelle entre les deux types de discours, la différence se situe au niveau du protocole d'écriture :

Il est également frappant de constater que le discours journalistique ne ressemble jamais autant aux récits fictionnels que lorsqu'il adopte la forme sérialisée du feuilleton médiatique, ce qui permet, en retour, de s'interroger sur le sens et la fonction de l'intrigue dans son déploiement romanesque ou dramatique. Bien qu'il puisse bénéficier d'un point de vue global, étant donné que l'histoire est entièrement façonnée, l'écrivain évite en général soigneusement de rendre l'événement immédiatement compréhensible, préférant feindre l'ignorance de manière à imiter le caractère tâtonnant des histoires qui nous arrivent. (Baroni 2016 : §31)

Mais la posture rédactionnelle des auteurs n'est pas un critère suffisant pour garantir que les lecteurs opteront pour une interprétation documentaire des articles. En outre, les procédés parfois très poussés d'imitation réciproque entre récits documentaires et récits fictionnels rendent les seuls indices internes de fictionnalité insuffisants, particulièrement dans le cas des faits divers, qui sont stylistiquement très proches de la fiction, et qui sont lus davantage pour leur fonction intrigante que pour leur fonction informative.

L'exemple du feuilleton radiophonique adapté de la *Guerre des mondes* de H. G. Wells et raconté par Orson Welles en 1938 est souvent convoqué par les théoriciens de la fiction pour illustrer les problèmes de cadrage que peut engendrer la grille de programmation : la diffusion aurait provoqué une vague de panique car de nombreux auditeurs auraient confondu l'émission avec un bulletin d'information et auraient réellement cru à une attaque d'extraterrestres. Cependant, des enquêtes récentes (Bartholomew 1998, Lagrange 2005) montrent que cette histoire a en fait été très exagérée par les journaux de l'époque, puis par l'ouvrage qu'un psychologue (Cantril 1947 [1940]) lui a consacré. En réalité, il semblerait qu'un nombre finalement assez faible de personnes ait commis cette erreur de cadrage. Selon Goffman, le problème est issu d'un défaut de cadrage pour les auditeurs qui ont pris l'émission en cours de diffusion, il ne s'agit donc pas d'un leurre intentionnel : « si leur réaction fut bien sous-modalisée, elle n'éclairait en rien le processus de sous-modalisation » (1991 [1974] : 357, n. 42). Mais le fait qu'en dépit du caractère invraisemblable de l'émission, une erreur ait effectivement pu être commise, permet néanmoins de souligner à quel point la case dans laquelle s'insère le récit sériel peut déterminer la posture interprétative des récepteurs, comme le souligne Caïra :

Comme la radio, la télévision pose des problèmes spécifiques de cadrage du fait qu'elle fonctionne en continu. Les émissions s'insèrent d'ordinaire dans une « grille » qui en précise le statut pragmatique : on est ou non dans une « case fiction ». (Caïra 2011 : 138)

Ce type d'instruction pragmatique signalant le caractère fictionnel ou documentaire du programme s'apparente à une forme de mention implicite, pour rester dans la terminologie adoptée par Caïra (2011 : 81)⁵²⁶. Or l'usage de ces « cases » n'est pas

⁵²⁶ John Corner montre également l'importance de la grille des programmes sur le cadrage générique des émissions de télévision : « Les attentes des téléspectateurs, leurs niveaux d'attention, les cadres cognitifs et affectifs, qu'ils assignent aux émissions, varient en fonction des genres. Et ceci, d'autant plus que, dans

systématiquement stabilisé, ce qui explique l'ambiguïté de certains programmes⁵²⁷. Dans le journal du XIX^e siècle, les contenus des différentes cases renvoient constamment les unes aux autres : « L'actualité fournit des thèmes et des motifs à l'écriture feuilletonesque, qui renvoie un miroir au haut-de-page » (Thérenty 2007a : 109). En outre, la case du feuilleton n'est pas exclusivement réservée à des contenus fictionnels :

Le feuilleton, réservé à la critique depuis son invention par le *Journal des débats*, s'ouvre durant les années 1830 à ce que Hans Lüsebrink⁵²⁸ appelle des récits à demi fictionnels : légendes, récits de voyage, chroniques historiques – narrations équivoques, idéales pour un glissement discret vers la fiction. Peu à peu, la matière documentaire de ces narrations se réfugie dans l'appareil paratextuel (notes) ou dans un récit-cadre : puis finalement, devenue alibi, elle disparaît. Il existe donc déjà de nombreux textes feuilletonesques au début de la monarchie de Juillet qui gravitent dans un *no man's land générique* entre fiction et information.

L'apparition du roman-feuilleton ne clarifie qu'en apparence la situation : si, à partir de 1836 une frontière nette semble délimiter la part fictionnelle et la part d'actualité informative dans le journal, cette frontière est poreuse et les territoires se chevauchent. (Thérenty 2007a : 126-127)

Dans l'exemple des *Petites Mains sanglantes*, le cadrage documentaire du récit est signalé par des mentions explicites : « Ce n'est point un roman. C'est une véridique et tragique affaire, une cause célèbre. » ; « Nous en avons le dossier sous les yeux. » Outre leur valeur d'instruction pragmatique, qui lève l'ambiguïté que pourraient provoquer certains indices de fictionnalité (le nom de l'auteur, le choix de la rubrique du feuilleton), ces phrases ont une fonction publicitaire : les récits de crimes apparaissent bien plus sulfureux lorsqu'ils sont fondés sur des histoires vraies et le caractère documentaire ajoute une plus-value par rapport à la fiction criminelle.

Commentant l'exemple de *La Guerre des mondes*, Caïra montre également que la simultanéité de la réception peut avoir un effet démultiplicateur :

C'est aussi un médium de masse, qui peut provoquer des mouvements individuels se fondant *simultanément* sur des réactions collectives, effets que ni la littérature, ni le cinéma, ni le jeu n'engendrent. (Caïra 2011 : 138)

le cas des émissions télévisées, le genre est étroitement lié aux horaires de programmation, à la grille utilisée pour ordonner l'enchaînement temporel des émissions offertes » (1993 : 119).

⁵²⁷ Voir également Gardies (1999 : 30).

⁵²⁸ Lüsebrink (2000).

Dans la lignée de ces exemples, ce chapitre est consacré aux phénomènes d'allers et retours entre fiction et documentaire dans les récits sériels, qui sont facilités par l'effet de synchronie entre la temporalité de la diffusion et celle de l'actualité. J'étudierai la manière dont les auteurs et les scénaristes incorporent des références précises à l'actualité aussi bien que les stratégies interprétatives mises en œuvre par les récepteurs face à ces phénomènes d'hybridation, en adoptant une perspective pragmatique. Cette problématique ne touche pas l'ensemble des récits sériels. D'une part, elle s'applique principalement aux romans-feuilletons, aux feuilletons radiophoniques et aux séries télévisées, qui s'insèrent dans des supports dont l'usage n'est pas principalement fictionnel, ce qui peut contribuer à instaurer un dialogue avec les autres cases, voire une ambiguïté plus ou moins délibérée. D'autre part, elle se limite à des genres qu'on pourrait qualifier de « réalistes », qui cherchent à s'inscrire dans le prolongement de l'actualité récente, et notamment de l'actualité politique, en faisant référence à des événements clairement identifiables. Reprenant un terme qu'il emprunte à François Herzog (2003), Soulez évoque la connexion « présentiste » des séries télévisées qui adaptent leur récit en fonction des événements réels (2007 : 177). Ce choix n'est évidemment pas celui de la plupart des récits sériels ; le lien à l'actualité est beaucoup plus lâche dans les récits de science-fiction par exemple, même s'il est tout à fait envisageable. Mais ces exemples spécifiques, dans la mesure où ils thématisent explicitement l'accrochage médiatique des récits sériels, offrent des enseignements sur les possibilités narratives ouvertes par la diffusion discontinue ainsi que sur les problèmes de cadrage qui peuvent en résulter.

I — L'AMBIGUÏTÉ PRAGMATIQUE DES *MYSTÈRES DE PARIS*

1. Un récit hybride

Comme je l'ai déjà souligné dans le chapitre précédent, les parties des *Mystères de Paris* qui paraissent dans le *Journal des débats* en 1842 ont été pré-écrites par Sue. En revanche, à partir de 1843, le délai entre écriture et publication se raccourcit, et le récit devient véritablement émergent, ce qui permet à l'auteur de réagir immédiatement à l'actualité et de politiser le contenu du roman. *Les Mystères de Paris* se font dès lors l'écho des préoccupations philanthropiques d'une bourgeoisie inquiète de la paupérisation, dont témoignent les premières enquêtes sociales. Sue entretient une correspondance avec des philanthropes, bourgeois intéressés par la question sociale ou

encore membres d'associations de charité, qui l'encouragent à poursuivre son « œuvre morale ». L'ampleur de cette correspondance pousse le *Journal des débats* à ouvrir, à partir de mars 1843, une rubrique qui devient une sorte de tribune des philanthropes, où sont publiés les suggestions et les débats inspirés par les différents épisodes du feuilleton. Cette tribune s'ouvre progressivement aux avis divergents et devient notamment l'un des premiers, et des seuls, espaces ouverts à la parole ouvrière dans la presse bourgeoise. La mobilisation par Sue des différents espaces de la page du journal (appendice, note, rubrique des lecteurs), l'usage vindicatif de la première personne, la tonalité pamphlétaire des digressions, rapprochent ainsi la pratique de l'écriture romanesque de celle de l'écriture journalistique. Lyon-Caen note que la formation de cette tribune entraîne chez les lecteurs « un véritable désir d'intervention sur le texte » (1998 : 119) :

Dans un contexte où la parole politique pure est étroitement surveillée et limitée, la circulation de la fiction dans l'espace public du quotidien en fait une forme originale de tribune politique. Le courrier des lecteurs reçu par Sue peut être alors assimilé à une sorte d'intervention des citoyens dans l'espace public. Ainsi se noue un lien spécifique entre la parole politique et la lecture de ce qui se veut le roman de son temps : en envoyant au feuilletoniste des projets de réforme sociale ou des témoignages vécus sur la misère, les lecteurs de Sue ont utilisé le feuilleton comme un lieu de parole sur le monde réel et en font un texte politique. (Lyon-Caen 1998 : 120)

L'influence du journalisme politique sur le roman-feuilleton apparaît ici clairement. Dans un premier temps, la charité est ainsi proposée par l'auteur comme solution à la pauvreté populaire ; le roman-feuilleton est alors doté d'une valeur informative, et l'auteur se fait le relais des différentes initiatives qui lui sont communiquées en ce sens. Il s'agit bien de *réformisme social*, dans la mesure où l'un des buts avoués de la philanthropie est de contenir une révolte populaire qui ne s'est pas encore manifestée en dépit des affres subies, et qui pourrait bien menacer l'ordre bourgeois⁵²⁹ :

N'est-il pas enfin noble, consolant, de songer que ce n'est pas la force, que ce n'est pas la terreur, mais le bon sens moral qui seul contient ce redoutable océan populaire dont le débordement pourrait engloutir la société tout entière, se jouant de ses lois, de sa puissance, comme la mer en furie se joue des digues et des remparts ! Ne sympathise-t-on pas alors de toutes les forces de son âme et de son esprit avec ces généreuses intelligences qui demandent un peu de place au soleil pour tant d'infortune, tant de courage, tant de résignation !

.....

⁵²⁹ Voir Thiesse (1980), Prendergast (2003), Grossir (2008), Lyon-Caen (2009), Thérenty (2014), Goudmand (2014).

Revenons à ce spécimen, hélas ! trop réel, d'épouvantable misère que nous essaierons de peindre dans son effrayante nudité. (Sue, « Misère », 6, III, *Journal des débats*, 1^{er} décembre 1842 : 1)

On peut décomposer trois mouvements dans la démarche de l'auteur : dans un premier temps, Sue cherche à prouver le bien-fondé de ses idées en les mettant en scène à travers des situations romanesques, parfois explicitées par des interventions directes de sa part ; dans un deuxième temps, il adopte lui-même les comportements de ses personnages pour inspirer ses contemporains ; dans un troisième temps, il aspire à l'application de ses idées à l'ensemble de la société, en espérant que la tribune que lui ouvre le journal pourra lui donner une influence politique réelle. Les nombreuses digressions qui parcourent le roman ne laissent ainsi aucun doute sur la volonté de l'auteur de construire, avec l'aide de ses lecteurs, un système politique dont l'application fictionnelle a valeur de modèle, chacune de ses démonstrations étant appuyée par la lecture d'enquêtes, citées en notes de bas de page, qui fournissent les données démographiques ou économiques nécessaires à l'élaboration de réformes viables : *Les Mystères de Paris* sont emblématiques des phénomènes de « défictionnalisation » du roman-feuilleton observés par Lyon-Caen, qui note que certains lecteurs désignent les feuilletons des *Mystères* comme des « articles » (2003 : §7). La publication du roman dans le journal, qui interdit l'autoréférentialité du littéraire, instaure une tension entre le monde narratif et le monde réel, la frontière entre les deux devenant parfois poreuse. Tout au long du texte, la présence du narrateur se fait ainsi de plus en plus insistante et vindicative et la fiction est entraînée par le tropisme journalistique. Il n'y a donc pas d'autonomie véritable entre les domaines du discours politique, économique ou social d'une part et de la fiction d'autre part :

La multiplication des digressions extranarratives, l'inscription des épisodes dans l'actualité du débat public, l'insertion d'extraits de presse dans le feuilleton, la publication dans les colonnes du *Journal des débats* des remarques des lecteurs sur les questions soulevées par le récit brouillent l'identité du roman, en font un objet hybride, mi-fiction mi-étude sur le monde contemporain. (Lyon-Caen 2006 : 183)

La querelle du roman-feuilleton, qui prend une ampleur nationale, a des répercussions très marquées chez les feuilletonistes, qui cherchent à répondre aux accusations dont ils font l'objet : les interventions d'auteur des *Mystères de Paris* sont informées par l'intériorisation des critères de valorisation du littéraire de l'élite culturelle. Sue ne cherche pas à défendre la valeur esthétique de son œuvre et déplace le discours de légitimation sur la valeur éthique, comme le montre ce passage dans lequel l'auteur

justifie auprès des « lecteurs timorés » une scène se déroulant dans ce « lieu terrible » qu'est la prison pour femmes de Saint-Lazare :

Nous n'avons pas reculé devant les tableaux les plus hideusement vrais, pensant que, comme le feu, la vérité morale purifie tout. Notre parole a trop peu de valeur, notre opinion trop peu d'autorité, pour que nous prétendions enseigner ou réformer. Notre unique espoir est d'appeler l'attention des penseurs et des gens de bien sur de grandes misères sociales, dont on peut déplorer, mais non contester, la réalité. [...] Cet ouvrage, que nous reconnaissons sans difficulté pour un livre mauvais au point de vue de l'art, mais que nous maintenons n'être pas un mauvais livre au point de vue moral, cet ouvrage, disons-nous, n'aurait-il eu dans sa carrière éphémère que le dernier résultat dont nous avons parlé (certaines personnes ont été convaincues de la nécessité de la charité), que nous serions très fier, très honoré de notre œuvre. (Sue, « Saint-Lazare », 7, V, *Journal des débats*, 8 février 1843 : 3)

L'ouverture des colonnes du journal au roman entraîne un discrédit auprès des catégories lettrées mais informe dans le même temps les contenus du roman dans une direction plus politique. Le journal permet aux écrivains de s'adresser à la masse des lecteurs, la fiction devient un moyen de déchiffrer le monde, de l'expliquer, et le roman-feuilleton remplit une fonction tribunicienne qui devient le cœur du projet des *Mystères de Paris*. Écrivains et hommes politiques se trouvent en concurrence dans une mission de sacerdoce laïc, et les colonnes du journal sont utilisées par les romanciers pour prendre position dans le débat politique et social. Au fil du roman, sous l'influence de la documentation qui lui est adressée par ses lecteurs, l'idéal socialiste de Sue se consolide et se systématisé, et celui-ci ne se contente plus d'en appeler au patronage individuel des plus riches, mais formule des propositions de réformes publiques et étatiques : il suggère, entre autres, la mise en place d'un système d'observatoire de la vertu qui récompenserait les pauvres méritants, ou encore l'instauration d'une « Banque des Pauvres », qui prêterait de l'argent aux ouvriers dotés d'un certificat de bonne conduite, afin de subsister lors des périodes de chômage. À chaque problème social soulevé par ses lecteurs, l'auteur propose une solution dans la fiction, avec l'assurance que lui fournit le succès :

Un jour aussi, peut-être, la société saura que le mal est une maladie accidentelle et non pas organique ; que les crimes sont presque toujours des faits de subversion d'instincts, de penchants toujours bons dans leur essence, mais faussés, mais maléficiés par l'ignorance, l'égoïsme ou l'incurie des gouvernants, et que la santé de l'âme comme celle du corps, est invinciblement subordonnée aux lois d'une hygiène salubre et préservatrice. [...] Les sinistres régions de la misère et de l'ignorance sont peuplées d'êtres morbides, aux cœurs flétris. Assainissez ces cloaques, répandez-y l'instruction, l'attrait du travail, d'équitables salaires, de justes récompenses, et aussitôt

ces visages maladifs, ces âmes étiolées, renaîtront au bien qui est la santé, la vie de l'âme. (Sue « La Force », 18, VII, *Journal des débats*, 1^{er} juin 1843 : 1)

Ces analyses sont toutefois précédées de précautions rhétoriques :

Peut-être nous accusera-t-on, à propos de l'extension donnée aux scènes suivantes, de porter atteinte à l'*unité* de notre fable par quelques tableaux épisodiques ; il nous semble que dans ce moment surtout, où d'importantes questions pénitentiaires, questions qui touchent au vif de l'état social, sont à la veille d'être, sinon résolues (nos législateurs s'en garderont bien), du moins discutées, il nous semble que l'intérieur d'une prison, effrayant pandémonium, lugubre *thermomètre* de la *civilisation*, serait une étude opportune.

En un mot, les physionomies variées des détenus de toutes classes, les relations de famille ou d'affection qui les rattachent encore au monde dont les murs de la prison les séparent, nous ont paru dignes d'intérêt. (Sue, « La Force », 18, VII, *Journal des débats*, 1^{er} juin 1843 : 1)

Les fonctions que Sue assigne aux différents passages du roman-feuilleton lui apparaissent potentiellement concurrentes : son exigence documentaire le pousse à développer des descriptions minutieuses des milieux, ce qui a toutefois pour effet de « porter atteinte à l'*unité* » du récit et de retarder les retrouvailles des lecteurs avec les personnages qu'ils affectionnent. De même, les personnages secondaires ont pour rôle d'exemplariser un propos abstrait sur les prisons, quitte à nuire au rythme narratif. En effet, c'est la fiction qui prend en charge cette étude de terrain que Sue appelle de ses vœux :

On nous excusera donc d'avoir groupé autour de plusieurs prisonniers, personnages connus de cette histoire, d'autres figures secondaires, destinées à mettre en action, en relief, certaines critiques, et à compléter cette initiation à la *vie de prison*.

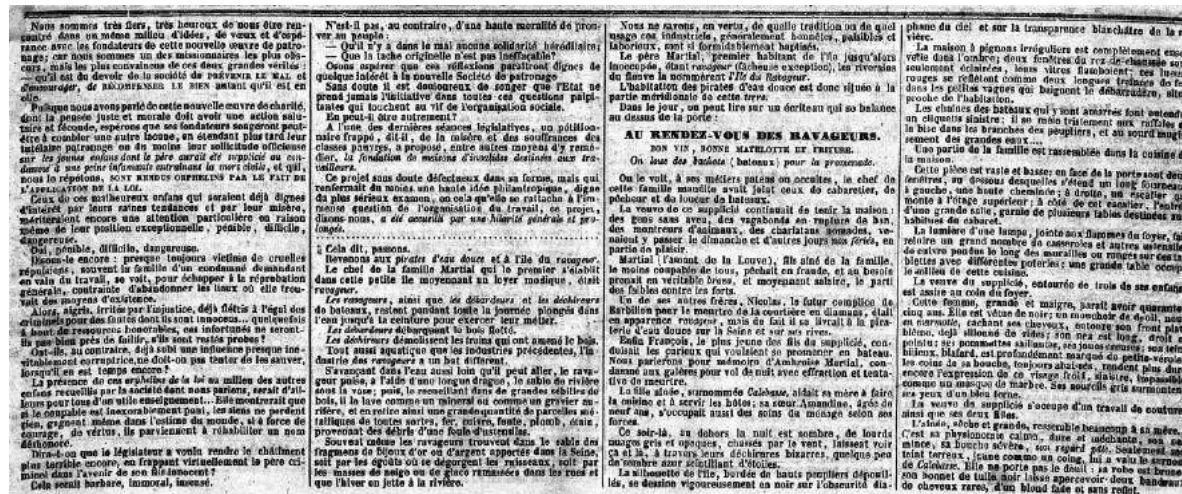
.....

Entrons à LA FORCE.

Rien de sombre, rien de sinistre dans l'aspect de cette maison de détention, située rue du Roi-de-Sicile, au Marais. (Sue, « La Force », 18, VII, *Journal des débats*, 1^{er} juin 1843 : 1)

J'ai relevé dans le chapitre 4 que la ligne de points était utilisée par Sue, dans l'*incipit*, pour marquer l'entrée dans le monde fictionnel. Ce marqueur typographique se retrouve à de nombreuses reprises au sein du roman ; il sert généralement à isoler les digressions extranarratives du contenu romanesque.

Pour observer le fonctionnement de ces allers et retours entre contenu romanesque et contenu documentaire, on peut s'attacher à l'analyse du premier chapitre de la sixième partie, « L'île du ravageur », publié le 23 mars 1843.



Sue, « L'île du ravageur », 1, VI, *Journal des débats*, 23 mars 1843 : 530

Les premières lignes du chapitre explicitent le cadre et les personnages :

Les scènes suivantes vont se passer pendant la soirée du jour où madame Séraphin, suivant les ordres du notaire Jacques Ferrand, s'est rendue chez les Martial, *pirates d'eau douce*, établis à la pointe d'une petite île de la Seine, non loin du pont d'Asnières.

Le père Martial, mort sur l'échafaud comme son père, avait laissé une veuve, quatre fils et deux filles... (Sue, « L'île du ravageur », 1, VI, *Journal des débats*, 16 mars 1843 : 1)

Sue enchaîne ensuite sur une digression consacrée à l'héritité du crime dans laquelle il défend la nécessité pour la société de prendre en charge les enfants de criminels pour éviter qu'ils ne sombrent eux-mêmes dans le crime. La fonction qu'il assigne à la fiction est très clairement démonstrative :

Le sombre tableau qui va suivre : *Les pirates d'eau douce*, a pour but de montrer ce que peut être dans une famille *l'héritité du mal*, lorsque la société ne vient pas, soit légalement, soit officieusement, préserver *les malheureux orphelins de la loi* des terribles conséquences de l'arrêt fulminé contre leur père...

Le lecteur nous excusera de faire précéder ce nouvel épisode d'une sorte d'introduction.

Voici pourquoi nous agissons ainsi :

À mesure que nous avançons dans cette publication, son but moral est attaqué avec tant d'acharnement, et, selon nous, avec tant d'injustice, qu'on nous permettra d'insister sur la pensée sérieuse, honnête, qui, jusqu'à présent, nous a soutenu, guidé. Plusieurs esprits graves, délicats,

⁵³⁰ Source : Gallica [en ligne]. URL : <http://gallica.bnf.fr>

élevés, ayant bien voulu nous encourager dans nos tentatives et nous faire parvenir des témoignages flatteurs de leur adhésion, nous devons peut-être à ces amis connus et inconnus de répondre une dernière fois à des récriminations aveugles, obstinées, qui ont retenti, nous dit-on, jusqu'au sein de l'assemblée législative. (Sue, « L'île du ravageur », 1, VI, *Journal des débats*, 16 mars 1843 : 1)

Les articulations du feuilleton sont sursignifiées à travers les commentaires métatextuels qui indiquent le plan suivi par l'auteur, qui, contrairement aux premiers chapitres du roman, distingue ici nettement entre une partie introductive documentaire et l'épisode fictionnel lui-même⁵³¹. Si Sue réalise bien l'effet de lassitude que pourraient engendrer ces digressions chez certains lecteurs, dans la mesure où elles imposent un délai supplémentaire au dénouement attendu, il n'en demeure pas moins que les deux volets fonctionnent de pair pour étayer l'argumentation. Il propose ensuite un récapitulatif des propositions politiques et sociales établies dans les feuilletons précédents (dans le chapitre consacré à la ferme de Bouqueval notamment), avant d'évoquer des initiatives partiellement inspirées par ses propres écrits :

Sous la présidence d'un des hommes les plus éminents, les plus honorables de ce temps-ci, le comte de Portalis, et sous l'intelligente direction d'un véritable philanthrope au cœur généreux, à l'esprit pratique et éclairé, M. Allier, une société vient d'être fondée dans le but de *venir au secours des jeunes gens pauvres et honnêtes du département de la Seine, et de les employer dans des colonies agricoles*.

Ce seul et simple rapprochement suffit pour constater la pensée morale de notre œuvre.

Nous sommes très fier, très heureux de nous être rencontré dans un même milieu d'idées, de vœux et d'espérances avec les fondateurs de cette nouvelle œuvre de patronage ; car nous sommes un des missionnaires les plus obscurs, mais les plus convaincus de ces deux grandes vérités : qu'il est du devoir de la société de PRÉVENIR LE MAL et d'*encourager*, de récompenser LE BIEN autant qu'il est en elle. (Sue, « L'île du ravageur », 1, VI, *Journal des débats*, 16 mars 1843 : 1-2)

Régis Allier, mentionné dans la lettre, écrit à Sue le lendemain de la parution du feuilleton pour le remercier : « si quelque chose me rend fier aujourd'hui, c'est de m'être trouvé en communauté de pensée avec vous » (17 mars 1843, *in Galvan 1998 t.1 : 139*, lettre 32). Il lui envoie le livre qu'il a écrit en 1842, intitulé *Études sur le système pénitentiaire et les sociétés de patronage*, que Sue utilisera à plusieurs reprises pour nourrir les passages argumentatifs consacrés aux conditions de vie des prisonniers (Galvan 1998, t. 1 : 141-142, n. 4). La qualité émergente du récit est ici pleinement

⁵³¹ Voir chapitre 4, p. 205-214.

assumée : la « communauté de pensée » s'établit en prise directe avec les parutions contemporaines.

Dans « L'île des ravageurs », les déictiques temporels portent d'ailleurs nettement la marque d'un ancrage dans l'actualité la plus récente :

À l'une des dernières séances législatives, un pétitionnaire, frappé, dit-il, de la misère et des souffrances des classes pauvres, a proposé entre autres moyens d'y remédier, *la fondation de maisons d'invalides destinées aux travailleurs*. (Sue, « L'île du ravageur », 1, VI, *Journal des débats*, 16 mars 1843 : 2)

C'est à nouveau une ligne de points qui marque le retour à la fiction :

Ce projet, sans doute défectueux dans sa forme, mais qui renfermait du moins une haute idée philanthropique du plus sérieux examen, en cela qu'elle se rattache à l'immense question de l'organisation du travail, ce projet, disons-nous, *a été accueilli par une hilarité générale et prolongée*.

.....

Cela dit, passons.

Revenons aux *pirates d'eau douce* et à L'île du ravageur.

(Sue, « L'île du ravageur », 1, VI, *Journal des débats*, 16 mars 1843 : 2)

Le roman semble alors construit comme un discours argumentatif dans lequel la fiction sert avant tout à remporter l'adhésion des lecteurs dans le débat d'idées, ce qui explique les constants glissements déictiques. Dans un tel cas, on pourrait inverser le principe qui soutient l'usage du terme « digression » et considérer que le récit fictionnel se trouve en quelque sorte enchâssé dans le commentaire qui l'introduit, à travers un retournement : le texte serait argumentatif, et le récit viendrait l'illustrer.

2. Les théories de la fiction à l'épreuve des *Mystères de Paris*

Le XIX^e siècle est marqué selon Marc Angenot par une *épistémè* commune aux genres fictionnels et documentaires :

Je dirais qu'il a dominé une gnoséologie narrative « réaliste » au siècle passé, qui, loin d'être le propre du roman, s'est réalisée dans le roman (avec prestige) comme elle se réalisait aussi dans le réquisitoire de l'avocat général, dans la chronique du publiciste, dans la leçon de clinique du médecin... Je propose d'appeler cette gnoséologie le « romanesque général ». (Angenot 1989 : 177)

Le va-et-vient entre les deux cadrages semble donc parfaitement naturel pour les auteurs du XIX^e siècle comme pour leurs lecteurs, ce qui ne correspond guère au goût

contemporain. Les récits qui, à l'instar des *Mystères de Paris*, alternent entre cadres fictionnel et documentaire sont rarement pris en compte par les théoriciens de la fiction. Ils constituent pourtant, me semble-t-il, une piste de réflexion qui permet de nuancer les différentes approches.

a) **Approches internalistes**

Suivant la perspective « intégrationniste », qui défend l'« unité discursive » (Pavel 1988 [1986] : 26) du récit de fiction, les éléments issus du réel sont mis sur le même niveau que les éléments nés de l'imagination de l'auteur. Dans la mesure où ils interagissent avec des entités fictionnelles, ils constituent des contreparties fictives (Ronen 1994 : 128). Comme le rappelle Saint-Gelais :

Pour MacDonald, Ronen ou Pavel, en cela intégrationnistes [...] un texte n'est pas un simple agrégat de propositions, mais une structure tissulaire qui, par le jeu de relations qu'elle instaure, entraîne une homogénéisation ou à tout le moins une contamination ontologique des entités impliquées. (Saint-Gelais 2011 : 43).

Ce durcissement des entités échoue à rendre compte du traitement de textes hybrides comme les *Mystères de Paris* : considérer les interventions d'auteur comme des propositions fictionnelles au sein d'un monde possible instauré par le récit reviendrait à en détruire la portée.

Adoptons un instant les préceptes de l'analyse formelle de la fiction pour étudier ces passages. Selon Käte Hamburger (1986 [1957]) et Dorrit Cohn (2001 [1999]), les indices de fictionnalité sont à trouver au sein des œuvres, dans un usage spécifique du langage qui peut être formalisé⁵³². Dans une telle conception, la fiction n'est pas définie par la feintise ou la mimésis formelle, puisqu'elle développe un langage propre qui ne s'appuie pas sur l'imitation des récits documentaires (Schaeffer 1999 : 263). Selon Hamburger, les indices de fictionnalité des dispositifs littéraires sont par exemple l'utilisation de verbes à la troisième personne pour décrire des processus intérieurs, le discours indirect libre, l'emploi du prétérit épique sans signification « passé » combiné à l'emploi de déictiques signifiant le futur, ou encore l'emploi massif de dialogues, et, de manière générale, l'adoption d'une focalisation omnisciente. Dans le même sens, Cohn donne comme exemples des « marqueurs de fictionnalité » la présence de scènes

⁵³² Les modèles de Hamburger et de Cohn sont essentiellement linguistiques et définissent la fiction à travers ses applications littéraires.

détaillées, de dialogues rapportés *in extenso* et littéralement, et de descriptions étendues⁵³³. Elle reprend à son compte le clivage formaliste entre histoire et discours ainsi que la distinction entre auteur impliqué et narrateur. Pour Hamburger, la fiction se caractérise par la disparition du « Je-Origine réel » au profit du « Je-Origine fictif » : « la disparition d'un Je-Origine réel, d'un sujet d'énonciation, est l'élément structurel essentiel qui définit un monde fictif » (1986 [1957] : 126). Si l'on applique ce modèle aux *Mystères de Paris*, on aboutit à une partition du dispositif énonciatif en deux usages distincts : d'une part, les passages pris en charge par Sue « journaliste », qui prend part aux débats d'actualités et dont le centre déictique demeure le présent référentiel ; d'autre part, ceux qui sont attribuables au « Je-Origine fictif », qui respectent tous les marqueurs de fictionnalité identifiés par Hamburger, notamment le décrochage temporel.

Cependant, une telle analyse se heurte à deux problèmes. En premier lieu, elle fait fi de la cohérence du projet de Sue, pour lequel les digressions et la narration romanesque s'articulent au sein d'un projet unifié : il serait artificiel, à la fois du point de vue de l'intentionnalité auctoriale et du point de vue de la réception, d'attribuer l'usage de la première personne à deux instances distinctes. En second lieu, elle s'avère de fait incompatible avec le postulat initial d'Hamburger, qui considère que la fiction se fonde sur l'unicité du « Je-Origine » narratorial. Cohn reprend cette idée lorsqu'elle affirme que « les références externes cessent d'être vraiment externes dès qu'elles sont introduites dans un univers fictif » et qu'elles sont nécessairement « contaminées de l'intérieur » et fictionnalisées (1999 : 32). En d'autres termes, un récit globalement fictionnel ne saurait selon elles être localement factuel. Donc, si elle s'avère efficace pour observer finement les « textures » du roman-feuilleton, l'étude des marqueurs énonciatifs internes est en l'occurrence peu probante pour se prononcer sur le statut du texte, à moins d'attribuer l'ensemble du discours à un « Je-Origine-fictif », ce qui ne correspondrait ni à l'intention auctoriale, ni au mode de réception observable dans la correspondance de Sue. Thérenty, quoique dans une perspective historienne fort différente de celles de Hamburger ou de Cohn, isole, elle aussi, des caractéristiques formelles lorsqu'elle étudie la « fictionnalisation » des faits divers, suivant une typologie qui recoupe celle des chercheuses allemande et autrichienne :

L'adoption de la focalisation interne pour un fait auquel on n'a pas assisté, l'introspection dans les pensées d'un protagoniste qui n'a pas témoigné, la citation d'un dialogue reconstitué d'une scène

⁵³³ Indices rappelés par Genette dans *Fiction et diction* (1991 : 74).

révolue produisent chez le lecteur, et peut-être plus encore chez le lecteur d'aujourd'hui, accoutumé à d'autres protocoles journalistiques, un effet-fiction. (Thérenty 2007a : 140)

Mais Thérenty note elle-même une évolution dans l'interprétation de ces traits narratifs et stylistiques : peut-être pourrait-on conclure à l'instabilité des critères formels de la fiction, critères qui apparaissent finalement eux-mêmes *pragmatiques*. La notion de fictionnalisation est donc à mobiliser avec prudence lorsqu'elle s'appuie sur des indices formels.

En outre, les marqueurs de fictionnalité ne sont pas forcément identiques selon les publics d'une époque donnée. Le protocole relevé par Thérenty persiste par exemple dans des publications actuelles de faits divers, comme le *Nouveau Détective*, dont les articles recourent volontiers au point de vue subjectif, aux dialogues, etc. Il peut paraître dissonant pour des lecteurs occasionnels qui s'informent par le biais de journaux plus « légitimes » et qui les interprètent comme des marqueurs de fictionnalité, mais il n'est pas problématique pour les lecteurs réguliers, pour lesquels il fait partie intégrante du récit d'enquête. Les marqueurs internes de fictionnalité sont donc variables non seulement diachroniquement, mais également synchroniquement, d'un groupe de lecteurs à l'autre. De plus, avec le retour du journalisme « narratif », (ou *literary journalism*) dans des revues comme *XXI*, par exemple, on trouve dans des enquêtes journalistiques de fond des traits semblables, qui sont loin de se cantonner au fait divers, ainsi que l'ont montré les travaux de Marie Vanoost (2013, 2015, 2016).

Ainsi les approches internes (qu'elles soient formelles ou sémantiques) privilégiant une conception autoréférentielle des fictions se heurtent-elles aux réceptions qu'en font les usagers. Lyon-Caen relève ainsi que la lecture des romans-feuilletons au XIX^e siècle se caractérise par des « usages divers, et pas toujours exclusifs, qui vont de la simple lecture de distraction à la participation attentive aux débats sur les réformes politiques et sociales » (Lyon-Caen 1998 : 117). C'est donc de nouveau vers la pragmatique qu'il faut se tourner pour se rapprocher de la réalité des pratiques.

b) Approches pragmatiques

L'exemple des *Mystères de Paris* me paraît donner raison aux théoriciens « séparationnistes » qui envisagent la fiction et la non-fiction comme une opposition binaire tout en admettant que l'hybridation est possible au sein des œuvres. Ryan distingue ainsi un modèle « continu » ou « analogique » et un modèle « digital » :

Dans le modèle continu, les textes hybrides sont gris – un mélange homogène plus ou moins foncé ; dans le modèle digital, l'hybridité est une mosaïque d'éléments noirs et blancs, avec une couleur dominante qui détermine la classification globale du texte. Un roman historique peut par exemple faire référence à des faits vérifiés sans cesser d'être dans l'ensemble une fiction. (Ryan 1999 : n. p.)

Ainsi Searle (1982 [1979]) et Schaeffer (1999) considèrent-ils que le contenu propositionnel du texte de fiction peut quitter momentanément le domaine de la feintise : il peut alors être envisagé comme une mosaïque d'éléments fictionnels et d'éléments référentiels. Si l'on suit ce modèle, la description détaillée de la Force par Sue, qui apparaît chez de nombreux romanciers du XIX^e siècle, renvoie bien à la prison réelle et non à une contrepartie qui serait fictionnalisée du fait de son intégration dans le roman. Comme le résume Ryan :

Ces définitions ne peuvent s'appuyer sur la conception fregéenne/russellienne de la référence, puisqu'elles doivent classer comme entièrement fictionnels des textes composés en partie de discours vérifiable, comme le roman historique ou autobiographique, et comme entièrement non-fictionnels des textes construits en partie par l'imagination, comme l'histoire virtuelle (dont l'ambition est de proposer des leçons valables pour le monde actuel). Il s'ensuit que la distinction de la fiction est de nature pragmatique plutôt que sémantique. Elle ne dépend pas de la vérité du texte par rapport au monde actuel, mais de ce que le lecteur fait du texte, ou de ce que l'auteur propose d'en faire. (Ryan 1999 : n. p.)

Puisque l'acte énonciatif fictionnel imite l'acte énonciatif assertif, seul le cadre pragmatique peut déterminer la nature du texte. Selon Searle, en effet, dans la mesure où la fiction est une feintise du discours factuel, « il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme une œuvre de fiction » (1982 [1979] : 109). Le romancier feint de raconter une histoire vraie, donc on ne peut pas chercher les marques de la fiction au sein des textes. De même, selon Schaeffer, le statut des textes dépend du contrat de lecture. L'œuvre est une fiction si elle s'*affiche* comme feintise dans le cadre d'un contrat plus ou moins explicite : la « feintise ludique partagée » est incompatible avec l'intention de tromper qui caractérise le leurre (1999)⁵³⁴. Mais au critère *intentionnel* searlien, qui est insuffisant selon Schaeffer pour établir une relation contractuelle, ce dernier ajoute un critère *attentionnel*, déterminé par

⁵³⁴ Sans quoi elle correspond, suivant la terminologie de Goffman, à un autre type de transformation, les *fabrications* (1991 [1974] : 93) qui sont des tromperies, à l'inverse des *modalisations*, qui sont des activités franches (1991 [1974] : 95). Goffman va plus loin en ce qui concerne le critère intentionnel, en distinguant entre imposture, illusion et auto-illusion : « si nous définissons l'*imposture* comme un montage intentionnel dans lequel les auteurs ne se font pas prendre, et l'*illusion* comme une erreur de cadrage que personne n'a fabriquée intentionnellement et qui doit être interprétée selon les circonstances, on définira l'*auto-illusion* (le fantasme) comme une perversion activement confortée, si ce n'est exclusivement produite, par le cerveau qui tourne de travers. » (1991 [1974] : 121).

la posture adoptée par le lecteur. Cette approche permet de prendre en compte la mobilité des usages. Ryan explicite ainsi le modèle digital de la fiction, qui est adopté par Walton, mais aussi par Schaeffer :

Le modèle digital considère les modes fictionnel et non fictionnel de la lecture comme les deux voies d'un aiguillage ferroviaire : le lecteur peut soumettre un texte donné à chacun des deux modes. (Ryan 1999 : n. p.)

Cependant, Ryan conclut sa synthèse du modèle « digital » en affirmant l'incompatibilité des attitudes sérieuse et immersive :

Toutes ces définitions reposent sur des notions discrètes : ou bien nous faisons semblant, ou nous faisons vraiment ; ou bien nous jouons, ou nous sommes sérieux ; ou bien le discours décrit ce qui est, ou il fait être ce qu'il décrit ; le texte se réfère soit au monde actuel, soit à un monde inactuel ; ou bien auteur et narrateur sont la même personne, ou bien le narrateur est un autre, même si cet autre est l'alter ego de l'auteur dans un monde étranger, comme le Marcel de la *Recherche*. (Ryan 1999 : n. p.)

Caïra reproche à Ryan de « durcir à l'excès l'application des définitions pragmatiques » (2011 : 88) alors que la fiction permet précisément d'adopter des « stratégies interprétatives » (Fish 2007 [1980]) diverses. L'exemple des *Mystères de Paris* peut ici permettre de faire avancer le débat théorique. En effet, Ryan pose les termes du débat de façon binaire : soit le narrateur et l'auteur sont la même personne, et dans ce cas le récit est non-fictionnel, soit le narrateur est un alter ego de l'auteur, et dans ce cas le récit est fictionnel. Or, les feuilletonistes, profitant de l'ouverture du cadrage qu'implique la case inférieure du journal, jouent largement de l'hybridation entre fiction et documentaire en assumant une identité entre auteur et narrateur, tout en développant des contenus fictionnels. Ainsi les lecteurs de Sue identifient parfaitement le texte comme fictionnel, se positionnent souvent en « lecteurs sérieux », ainsi qu'en témoigne cette lettre adressée au journal qui publie les *Mystères de Paris* : « Je suis un lecteur sérieux des intéressants feuilletons que vous publiez dans le *Journal des Débats* ; j'ai toujours compris la portée de vos articles et l'esprit qui vous dirige dans cette œuvre » (Denieux [?], in Galvan 1998, t. 2 : 145, lettre 36). L'analyse de la scénographie énonciative des *Mystères de Paris* me permettra d'apporter un éclairage sur la question des liens entre auteur et narrateur dans le roman-feuilleton. Cet aspect me semble fondamental pour comprendre les stratégies de traitement mises en œuvres par les lecteurs du XIX^e siècle concernant l'interprétation fictionnelle ou documentaire du récit, d'autant que celles-ci ne sont pas forcément intuitives pour les lecteurs contemporains.

3. *Ethos* et posture du feuilletoniste

La notion de cadrage est articulée par Liesbeth Korthals Altes (2016) à une étude de l'énonciation dans l'œuvre de Christine Angot pour montrer la manière dont sont interprétés les brouillages de voix dans l'autofiction, genre dont le statut générique est ambigu. Il me semble qu'une telle méthodologie peut être utile pour analyser les romans-feuilletons qui jouent de l'alternance entre cadrage fictionnel et cadrage documentaire, exploitant ainsi les possibilités narratives offertes par la publication du récit dans un journal informatif. Dans le cas des *Mystères de Paris*, le cadrage se joue également dans la relation entre l'auteur et son public, dont j'ai signalé la participation accrue. Sue est perçu comme interlocuteur direct par une partie de ses lecteurs, parfois de manière exagérée puisque celui-ci ne peut évidemment pas prendre en charge l'intégralité des demandes qui lui sont adressées. Les concepts d'*ethos* et de *posture*, proposés par Maingueneau et Meizoz, peuvent permettre de comprendre comment se nouent les échanges entre l'auteur et son public en dépassant le seul niveau de l'énonciation évoqué par Hamburger ou Cohn et en prenant en compte les enjeux interactionnels de manière plus large, au-delà de la clôture interne du récit. Ni Meizoz ni Maingueneau ne cherchent à construire une théorie de la fiction à partir de l'*ethos* et de la posture ou même à problématiser les rapports entre fiction et réalité. Mais on verra que ces notions s'avèrent très utiles pour envisager de tels questionnements dans le contexte du roman-feuilleton.

Meizoz situe la posture à la conjonction d'indices discursifs et extra-discursifs : « une posture d'auteur implique relationnellement des faits discursifs et des conduites de vie dans le champ littéraire » (2009 : §2), elle est donc « co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics » (2009 : §5). Cependant son application peut poser problème :

Dans une fiction, où situer l'auteur ? Quels liens faire entre l'auteur, le narrateur et les personnages ? L'*ethos* de chacun n'a souvent rien de commun. Peut-on dès lors parler de « posture » dans une fiction ? (Meizoz 2009 : §6)

Ce problème est selon lui levé si l'on suit la définition fine proposée par Maingueneau (2004), pour lequel la posture d'auteur se construit à travers trois figures qui entretiennent des rapports plus ou moins convergents selon les cas : la personne (l'être civil), l'écrivain

(la fonction-auteur institutionnelle) et l'inscripteur (l'énonciateur textuel). À sa suite, Meizoz distingue deux notions issues d'une analyse interne : celle d'*ethos* discursif, qui concerne le discours de l'inscripteur et celle d'image d'auteur, qui concerne le discours de l'inscripteur relationnellement aux informations dont le lecteur dispose sur l'écrivain. Il complète cette typologie initiale à travers une notion récusant la distinction de l'interne et de l'externe : la posture, qui concerne les conduites de l'écrivain en lien à la fois au discours de l'inscripteur et aux actes de la personne (2009 : §21).

Maingueneau conçoit la « scène d'énonciation » à une échelle supérieure :

La « scène d'énonciation » intègre en fait trois scènes, que je propose d'appeler « scène englobante », « scène générique » et « scénographie ». La scène englobante correspond au type de discours, elle donne son statut pragmatique au discours : littéraire, religieux, philosophique... La scène générique est celle du contrat attaché à un genre, à une « institution discursive » : l'éditorial, le sermon, le guide touristique, la visite médicale... Quant à la « scénographie », elle n'est pas imposée par le genre, elle est construite par le texte lui-même : un sermon peut être énoncé à travers une scénographie professorale, prophétique, etc. Il existe des genres de discours dont les scènes d'énonciation se réduisent à la scène englobante et à la scène générique : le courrier administratif ou les rapports d'expert, par exemple, se conforment aux routines d'une scène générique fixe. (Maingueneau 1999 : 82-83).

Meizoz distingue ainsi les degrés d'emboîtement de ces différents niveaux de la scène d'énonciation (2009 : §23) :

Scène englobante

Scène générique

Scénographie

– Posture

– Image d'auteur

– *Ethos* discursif

Posture, image d'auteur et *ethos* peuvent éventuellement coïncider, comme c'est le cas pour Sue. Je précise toutefois ce que j'entends par « coïncider » : il ne s'agit pas d'une coïncidence absolue, qui justifierait l'absence de distinction entre les niveaux, mais d'une coïncidence consensuelle, qui correspond aux représentations de l'auteur et de son public. On pourrait dire que le retentissement sans précédent des *Mystères de Paris* a tenu en

grande partie dans la capacité de Sue à modifier son *ethos*⁵³⁵ en fonction de l'image construite par ses lecteurs, phénomène qui a poussé Thiesse à étudier « l'effet produit par l'image sociale de l'œuvre sur l'œuvre elle-même » (1980 : 52). L'irruption du littéraire dans le dispositif journalistique modifie en profondeur la position sociale des écrivains, qui doivent apprendre à se situer par rapport à ce nouveau support médiatique, ce qui se traduit par la fréquence des interventions d'auteur dans les œuvres. Thiesse a montré l'insuffisance du modèle de la « prise de conscience » de l'intellectuel, invoqué par de nombreux biographes, et par Sue lui-même, pour expliquer ce parcours apparemment paradoxal. Selon Ruth Amossy, « un continuum s'établit, avec les ruptures de niveau qui s'imposent, entre le locuteur du discours, l'image préalable du locuteur liée à son nom, et la position dans le champ du sujet empirique, du locuteur comme être dans le monde » (1999 : 148). Dans le cas de Sue, il semble que l'imaginaire social soit allé à l'encontre de la construction discursive mise en place par l'auteur et de sa position institutionnelle, contribuant à la modification de son *ethos* au cours de la rédaction, et, de façon simultanée, à la renégociation de la posture du feuilletoniste⁵³⁶. Autrement dit, Sue a adapté son *ethos* à l'image que son public lui a renvoyée de lui-même, et c'est au sein de cette interaction qu'a pu émerger une posture nouvelle du feuilletoniste, qui a participé à l'invention de la figure de l'auteur « populaire ». La malléabilité de la posture de Sue, dans sa dimension non-discursive, est ainsi le résultat des contraintes discursives du roman-feuilleton. L'*ethos* du feuilletoniste est un véritable « *work in progress* », jamais figé, et surtout il est marqué par une *hétéronomie* du fait de la place qu'occupe l'œuvre dans le marché des biens symboliques.

Dans les *Mystères de Paris*, on assiste à une indifférenciation entre la figure du *narrateur* et celle de l'*auteur* : Sue se positionne en tant qu'origine de l'énonciation, assumant la responsabilité personnelle de ses écrits, et il joue de l'ambiguïté du cadrage du récit pour assumer un positionnement double, grâce à un jeu de parenthésage interne au dispositif (Goffman 1991 [1974]). La « scénographie⁵³⁷ » romanesque est constamment exhibée par l'auteur à travers une mise en scène de soi beaucoup plus poussée que celle

⁵³⁵ Au sens à la fois discursif institutionnel où Ruth Amossy entend le terme : « on ne peut pas couper l'*ethos* discursif de la position institutionnelle du locuteur, ni dissocier totalement l'interlocation de l'interaction sociale comme échange symbolique [...] » (1999 : 147).

⁵³⁶ Selon Meizoz, la posture de l'écrivain se construit à travers l'*ethos* discursif et des traits extradiscursifs, soit « l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi : vêtements, allure, etc. » (2004 : 51).

⁵³⁷ Maingueneau affirme qu'« [à] chaque fois, la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une "scénographie" » (2004 : 192).

des auteurs « réalistes » (Balzac en tête) pour lesquels la publication dans le journal ne constitue qu'un pis-aller ; on pourrait presque parler d'une scénographie tribunicienne du narrateur. Ainsi la posture du feuilletoniste se déplace progressivement vers la figure de l'auteur « populaire », qui éclaire le peuple tout en informant les classes supérieures de la société de la misère des plus démunis :

« Élève attentif » et lecteur éclectique, Sue dépouille les nombreuses brochures et notes documentaires qui lui sont adressées, et n'hésite pas à les utiliser pour la rédaction de son roman, où la narration littéraire est plus ou moins complètement délaissée au profit d'une exploration (reportage avant la lettre) des lieux problématiques de la société, assortie d'une série de propositions destinées à en améliorer le fonctionnement. (Thiesse 1980 : 57)

Exclu par l'élite du champ artistique, Sue a donc construit une légitimité nouvelle en reprenant à son compte la mission sociale que ses lecteurs ont décelée dans son œuvre, en dépit de son intention première. En effet, l'*ethos* du feuilletoniste se façonne discursivement en effet dans un échange entre l'auteur et son lectorat, et au sein de ce dialogue émerge une forme de contre-pouvoir aux instances politiques en place, ce qui permet à la bourgeoisie philanthrope et aux ouvriers réformistes d'exprimer, à travers la voix de Sue, l'inquiétude liée à la paupérisation de la société, sous l'influence d'un socialisme encore balbutiant. L'*ethos* d'auteur dans le cas des *Mystères de Paris* est un cas exceptionnel, sinon inédit : il s'est adapté à l'image d'auteur construite par le public, qui relevait à l'origine du contre-sens, ce qui a ainsi influencé l'évolution de la posture de Sue. Ceci a été rendu possible par le fait qu'il n'existait pas de stéréotype fixé de l'auteur de roman-feuilleton, le genre ne s'étant pas encore véritablement stabilisé. La stabilisation, voire l'institutionnalisation des genres peut avoir un effet limitatif : les feuilletonistes n'utiliseront guère ces possibilités narratives dans la seconde moitié du siècle.

Le réel contamine alors la fiction, et réciproquement. L'auteur lui-même se prend au jeu : il adopte dans sa posture les comportements qu'il prête, dans son œuvre, au Prince Rodolphe. Il se met alors à explorer les zones les plus misérables de Paris, déguisé en ouvrier, à l'image de son protagoniste, et se ruine en répondant positivement aux sollicitations financières de ses lecteurs les plus misérables, qui l'assimilent, dans leurs lettres, au Prince Rodolphe. Cette application des traits du personnage à l'auteur est aussi le fait de certains lecteurs, qui ont considéré que pour créer un personnage aussi noble et

bon que le Prince Rodolphe, il fallait que l'auteur fût lui-même noble et bon. J'en relèverai deux exemples :

En vous lisant, j'ai pensée [*sic*] que j'avais tort de croire que les cœurs généreux et bon [*sic*] ne se trouvent que dans les romans, et qu'il était croyable certain [*sic*] même que vous aviez le caractère de votre Rodolphe et quand vous confiant mes malheurs vous auriez le désir d'y mettre un terme... Car il me semble impossible d'écrire avec autant de talent [*sic*] ce qu'on ne ressent pas. (Aimée Desplantes, 25 septembre 1843, in Lyon-Caen 2006 : 350, n.117⁵³⁸)

Je me suis dit, celui qui a créé M. Rodolphe, qui a émis de si nobles pensées, de si admirables opinions, non, celui-là ne me fera pas encore éprouver une amère déception [...] ! (J.A. Drouhin, 2 février 1844, in Galvan 1998, t. 2 : 273, lettre 358)

Et Sue, pour qui le personnage du Prince Rodolphe était précisément l'occasion d'apporter la preuve fictionnelle de la viabilité du système politique et social qu'il proposait pour le monde réel, s'est empressé d'adopter une posture correspondant aux projections de ses lecteurs. Mais il se trouve rapidement confronté aux limites d'un tel fonctionnement, puisque ses ressources n'ont bien entendu rien à voir avec celles de son héros, qui sont inépuisables, et il doit solliciter son réseau mondain pour répondre à la demande⁵³⁹.

Les lecteurs semblent donc avoir attribué à l'auteur le pouvoir d'améliorer leur sort, et ont prêté au texte un impact sur la réalité. De nombreux documents attestent l'importance de l'idée selon laquelle l'auteur des *Mystères* devait apporter lui-même des solutions pour changer le quotidien des ouvriers. *La Ruche populaire*, revue qui se présente comme rédigée et publiée par des ouvriers, se place ainsi sous le patronage de Sue, qui en cite des extraits dans une lettre au rédacteur du *Journal des Débats*, publiée à la suite du dernier feuilleton paru dans le journal. Son but est d'informer les riches des conditions de vie misérables qui sont celles des ouvriers afin de favoriser le développement de la charité, et Rodolphe est de nouveau convoqué en tant que modèle à imiter :

Le rôle que M. Eugène Sue fait remplir à Rodolphe dans *les Mystères de Paris* nous ayant inspiré l'idée de nous enquérir des familles honnêtes et malheureuses, [...] nous faisons à l'humanité des

⁵³⁸ Je donne la citation avec l'orthographe et la ponctuation originelles, telles que les a restituées Lyon-Caen et non dans la version corrigée que propose Galvan (1998, t.2 : 37-53, lettre 231). Lyon-Caen souligne qu'Aimée Desplantes a peut-être rajouté des incorrections volontairement afin d'attendrir Sue en le convaincant de ses origines populaires (2006 : 349-350, n.117).

⁵³⁹ Ainsi, après être venu d'abord personnellement en aide à Aimée Desplantes, il la confie ensuite à une bienfaitrice anonyme (Galvan 1998, t.2 : 358).

personnes riches un pieux appel. (*La Ruche populaire*, janvier 1844, cité par Sue, « Au rédacteur », *Le Journal des débats*, 15 octobre 1843 : 3)

C'est donc bien – et je rejoins ici les conclusions de Thiesse (1980 : 59) – la figure de l'intellectuel engagé qui se dessine ici, avec toutes les ambiguïtés qu'elle suppose, au-delà des différences de contenu idéologique : la maîtrise du *logos* que suppose sa position sociale, alliée à l'ouverture de l'espace journalistique, permet à l'homme de lettres d'occuper une fonction de médiation entre les différentes strates de la société, et d'intervenir dans le débat public, au-delà du seul monde fictionnel dont il est le créateur. À ce titre, *Les Mystères de Paris* développent un modèle de la fiction véritablement *politique*, au sens où l'entend Jacques Rancière⁵⁴⁰. Il est donc difficile de trancher entre un pacte de lecture documentaire et un pacte de lecture fictionnel :

Le roman-feuilleton multiplie les dénégations de fiction et prétend dire le réel, voire l'actuel, mieux que le haut de page.

Cette porosité entre feuilleton et haut-de-page tient au statut très ambigu de la fiction, mode boulimique et contaminant, dû autant à son écriture qu'à la position de réception du lecteur. Il s'agit d'un état plus relatif qu'absolu du texte. Les distinctions pratiques entre fiction (récit d'un fait imaginaire), témoignage (narration d'un fait observé) et les différents registres de la fictionnalisation (récit du fait vrai comme s'il s'agissait d'un fait fictif ou récit d'un fait vrai illustré par une fiction) se révèlent difficiles. (Thérenty 2007a : 129)

À partir du moment où ses lecteurs le voient comme un sauveur potentiel, ou du moins comme un agent constructif du débat, Sue se comporte en tant que tel dans sa posture, se qui se traduit aussi textuellement dans son *ethos*. Les attitudes extratextuelles qu'il adopte et ses interventions dans le texte romanesque sont représentatives de sa volonté de « coller » à l'image que lui renvoie son public. Ceci montre les altérations que subit historiquement le pacte de la fiction littéraire : la convention romanesque qui consiste à séparer l'auteur et le narrateur, ne relève pas de l'évidence pour Sue ni pour ses lecteurs, qui postulent au contraire l'existence d'une unité entre les différentes instances énonciatives mises en jeu par la scénographie. Le « réalisme », compris ici en tant que mouvement, peut se comprendre partiellement en réaction à ce phénomène, comme le rappelle Baroni à propos de Flaubert, dont il montre le désengagement personnel à travers

⁵⁴⁰ Selon Rancière : « La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme paroleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants. Ce travail de création de dissensus constitue une esthétique de la politique qui n'a rien à voir avec les formes de mise en scène du pouvoir et de la mobilisation des masses désignées par Benjamin comme "esthétisation de la politique" » (2004 : 38-39).

une écriture qui « implique le retrait de la figure auctoriale », ce qui « rend son point de vue insituable » (2009 : 178). Sue opte pour sa part une voie intermédiaire entre romantisme et réalisme : il impute les tableaux misérables et choquants qu'il décrit à la cruauté du monde réel ; mais leur représentation au sein d'un monde fictionnel n'est pas synonyme d'un désengagement, elle permet au contraire de s'investir dans le monde réel. Si Sue n'assume pas la responsabilité personnelle de l'« immoralité » de certaines scènes du roman, il assume en revanche celle de ses interventions digressives. Dans ces passages, la question « qui parle ? » reçoit pour les lecteurs des *Mystères de Paris* une réponse évidente et non problématique : Eugène Sue. Le récit fictionnel est porté par une *personne* qui l'utilise pour donner son avis et qui engage sa responsabilité personnelle. L'image construite par le public, et alimentée par l'auteur lui-même, est unifiée au sein d'un système où tout se tient : parce qu'il crée le personnage de Rodolphe, qui est bon, Sue ne peut être que bon lui-même. Sue en tant que sujet psychologique et social englobe le « journaliste » comme l'écrivain, ainsi que l'inscripteur, dans sa double dimension d'émetteur d'un discours documentaire et de narrateur des événements d'un monde fictionnel⁵⁴¹. Historiquement, la division entre les rôles de journaliste et d'écrivain est d'ailleurs en elle-même partiellement anachronique, puisqu'elle n'est pas encore pleinement institutionnalisée⁵⁴². Comme l'indique Thérenty : « La collusion entre la sphère des gens de lettres et celle des “journalistes” est totale, puisque la profession de journaliste n'existe pas en tant que telle [...] » (2007a : 13). Elle propose ainsi d'envisager la presse comme « un objet littéraire à part entière » (2003 : 630) :

la presse du dix-neuvième siècle a un « horizon » littéraire. Elle s'inspire en effet continûment de « modèles » littéraires qu'elle retravaille et redéfinit en fonction de l'impératif de l'actualité. (Thérenty 2003 : 625)

On le verra dans le chapitre suivant, une telle conception de l'auteur a une incidence sur la conception des personnages et sur la valeur de vérité accordée à la fiction. Mais cet ancrage fort dans l'actualité est peut-être ce qui a valu aux *Mystères de Paris* de ne pas passer l'épreuve du temps : s'ils demeurent une référence incontournable de la littérature populaire à la Belle Époque et jusque dans les années 1960, où ils sont régulièrement

⁵⁴¹ Ce point de vue devient intenable dans le paradigme « néo-réaliste », dans lequel l'assignation d'une source énonciative univoque n'est plus envisageable (Baroni 2009 : 183).

⁵⁴² D'où les guillemets que j'ai utilisés dans la phrase précédente en parlant de Sue comme d'un « journaliste ». On peut en donner un exemple fictionnel : Lucien de Rubempré, qui aspire à la carrière de poète dans *Illusions perdues*, passe par la case du journalisme.

édités – en feuilletons, en fascicules et en volumes –, et adaptés au cinémas⁵⁴³, ils ne suscitent guère de nos jours que l'intérêt des chercheurs⁵⁴⁴.

L'analyse que j'ai menée ici n'est pas applicable à l'ensemble des récits sériels et appelle une série de restrictions.

D'une part, les notions développées par Amossy, Maingueneau et Meizoz sont des notions élaborées dans le cadre d'une analyse du discours littéraire, qui concernent donc en premier lieu des récits véhiculés par des textes, et non par d'autres médias visuels ou audiovisuels.

De plus, la projection par le public d'une figure auctoriale occupe une place majeure dans un contexte où ce dernier est un « romancier-vedette » (Cooper-Richet, Mollier 2002 : 54). L'idée de l'effacement de l'auteur dans la culture médiatique que développe Saint-Gelais (2011) pour soutenir la notion de transfictionnalité, qui est solidaire de l'émancipation du personnage et d'une autonomie postulée du monde fictionnel, ne me semble donc pas généralisable. Je montrerai plus loin, en m'appuyant sur plusieurs exemples attestés, que les pratiques sont plus variées : la figure de l'auteur peut au contraire faire l'objet d'un investissement fort, à la fois en termes de présence médiatique, d'inscription dans les récits et d'interprétation de ces récits par les récepteurs. Mais il existe également de nombreux cas où l'auteur n'est qu'une figure discrète, une bonne partie de la production du roman-feuilleton aux XIX^e et XX^e siècles reposant sur la collectivisation des processus d'écriture. Ce phénomène est lié selon Thiesse à l'évolution de la hiérarchie des genres à la Belle Époque : le roman gagne en légitimité, ce qui se traduit par la « relégation des écrivains originaires de classes moyennes, et surtout populaires, au dernier niveau de l'échelle du genre », c'est-à-dire le roman populaire (2000 [1984] : 186). La féminisation du métier (2000 [1984] : 194-203) entraîne également une anonymisation des « ouvrières des lettres » comme les nomme Ellen Constans (2007). Les noms qui émergent, comme ceux de Xavier de Montépin ou de Maurice Leblanc, ne sont pas issus des classes populaires, et *a fortiori* ne sont pas des femmes. La culture médiatique, solidaire d'un principe capitaliste de rentabilité

⁵⁴³ Le roman est régulièrement cité par les enquêtés de Thiesse dans son ouvrage sur les lectures populaires à la Belle Époque (2000 [1984] : 66, 67, 71, 73).

⁵⁴⁴ Signalons l'adaptation de 1962 par André Hunebelle, avec Jean Marais dans le rôle de Rodolphe.

économique, fait feu de tout bois : ce principe simple donne lieu à des applications multiples et complexes.

Enfin, l'ambiguïté du cadrage journalistique, qui pousse Sue à adopter un *ethos* tribunicien, n'est pas systématiquement exploitée par les auteurs. L'étude des *Mystères* de ce point de vue m'a cependant permis d'étudier les enjeux liés au « présentisme » de certains récits sériels. Cette problématique se retrouve jusque dans de nombreuses séries télévisées contemporaines, telles que *The Good Wife* (CBS 2009-2016), *House of Cards* (Netflix 2013-) ou *Baron noir* (Canal + 2016-), ainsi que je vais maintenant l'évoquer dans la seconde partie de ce chapitre.

II — L'ANCRAGE DANS LE RÉEL DES SÉRIES « POLITIQUES » CONTEMPORAINES : « PRÉSENTISME » ET HYPERRÉALISME

1. *The Good Wife* : faits divers et fiction, allers-retours

Les séries qui s'inspirent de faits divers (« *ripped-from-the-headlines* », pour reprendre l'expression anglaise consacrée⁵⁴⁵) sont très nombreuses et se rattachent généralement à des genres spécifiques, notamment judiciaire (comme *New York, police judiciaire*) ou policier (comme *Criminal Minds*). Au sein de cette riche tradition narrative, *The Good Wife* (2009-2016), série créée par Michelle et Robert King et produite par CBS, se distingue par la diversité de ses stratégies narratives et pose diverses questions sur la transposition du fait divers en fiction. La trame narrative globale des sept saisons est en effet très largement inspirée de faits divers notoires : l'héroïne, Alicia Florrick (Julianna Margulies), épouse du procureur général de Chicago, reprend sa carrière d'avocate lorsque son mari (Chris Noth) est accusé de corruption et impliqué dans un scandale sexuel. Pour le public américain comme pour le public français, l'allusion à l'« affaire

⁵⁴⁵ L'expression est souvent utilisée pour faire la promotion des épisodes ou dans les articles consacrés aux séries. Cependant, ainsi que le précise le site Wikia consacré à *New York, police judiciaire* (NBC 1990-2010), le récit lui-même tend plutôt à insister sur la nature fictionnelle des événements racontés : « Les publicités des épisodes qui se rapprochent d'affaires réelles utilisent souvent la phrase "*ripped from the headlines*", bien que dans l'épisode lui-même, un avertissement textuel insiste sur le fait que l'histoire et les personnages sont fictionnels. Ce format se prête à l'exploration de conséquences ou de mobiles différents qui auraient pu être occasionnés par des événements similaires dans d'autres circonstances.* » « *Promotional advertisements of episodes with close real-life case parallels often use the "ripped from the headlines" phrase, although a textual disclaimer, within the actual episode, emphasizes that the story and characters are fictional. This format lends itself to exploring different outcomes or motives that similar events could have had under other circumstances.* »

URL : http://lawandorder.wikia.com/wiki/Ripped_from_the_headlines

Lewinsky », qui a connu une très forte médiatisation et qui a bouleversé l'image du couple Clinton, est évidente. De nombreux éléments de l'histoire d'Alicia Florrick sont également empruntés à un scandale plus récent, qui a poussé le gouverneur de New York, Eliot Spitzer, à démissionner de son mandat en 2008, lorsque la presse a révélé ses relations avec des prostituées. En outre, au niveau des intrigues locales, les dossiers qu'Alicia prend en charge font souvent référence à des procès réels. La matière fait-diversière nourrit donc à la fois la dynamique *sérielle* et *feuilletonnante* de *The Good Wife*.

Cet aspect met en question le lien entre le genre auquel se rattache la source extra-fictionnelle dont s'inspirent les auteurs et le format narratif dans lequel il peut s'inscrire. On peut ainsi se demander si, dans la série télévisée, le caractère éphémère du fait divers cantonne ce dernier à s'inscrire à l'échelle de l'épisode ? Dans quelle mesure peut-il s'incorporer aux intrigues à long terme du feuilleton, et plus particulièrement du feuilleton *politique*, qui présente des enjeux plus larges ? Je m'intéresserai également à l'inversion de l'effet de miroir entre faits divers et fiction, permise par la temporalité médiatique du récit sériel. En effet, *The Good Wife* a confronté ses spectateurs à des « expériences négatives » (Goffman 1991 [1974] : 370) en mettant en scène des épisodes qu'on pourrait qualifier de « prémonitoires » dans la mesure où ils semblent anticiper des faits divers. Dans ce cas, l'effet de déjà-vu s'inverse, c'est la réalité qui semble transposer la fiction. Les phénomènes de collusion involontaire avec l'actualité s'avèrent particulièrement problématiques, car ils échappent à l'intention des créateurs et résultent d'un effet de réception non planifié. À ce titre, ils se laissent *a priori* difficilement saisir dans le cadre d'une analyse narratologique. Pour autant, on peut se demander si ces effets que l'on pourrait qualifier de « défictionnalisants », car ils font de la fiction une grille de lecture du réel, ne sont pas facilités par les stratégies narratives mises en œuvre par la série. En outre, j'étudierai la manière dont les diffuseurs se saisissent de ces coïncidences pour en faire des coups publicitaires, en surenchérisant sur le sensationnalisme, quitte à orienter la réception vers d'autres possibles que ceux que les créateurs avaient imaginés.

a) **Du fait divers à la fiction : format narratif et poétique des genres**

The Good Wife se caractérise par sa mixité générique, puisqu'elle emprunte à la fois aux fictions judiciaires et politiques. Ces genres, par les éléments thématiques auxquels ils réfèrent, renvoient avant tout à la sémantique du récit, mais déterminent également

l'organisation macro-narrative de la série. Ainsi, tandis que la plupart des intrigues judiciaires s'inscrivent dans un format sériel, suivant un schéma éprouvé (un procès par épisode), les intrigues politiques fournissent quant à elles la matière de l'arc narratif surplombant.

En ce qui concerne tout d'abord l'intégration de faits divers au rythme épisodique de la série, *The Good Wife* reprend la formule qui a fait le succès de *New York, police judiciaire* (1990-2010), entre autres séries judiciaires : chaque épisode met en scène un procès différent qui fait souvent écho à l'actualité. Par exemple, l'épisode intitulé « Le Quatrième pouvoir » (S01E11, 2010) est similaire à un fait divers datant de 2006⁵⁴⁶ : il évoque le suicide d'une mère accusée par un commentateur de télévision d'avoir assassiné son enfant. La firme représente le mari de la victime qui accuse la chaîne de télévision. De même, dans « Choix de femmes » (S03E17, 2012), la firme d'Alicia, Lockhart & Gardner, prend en charge le dossier d'un PDG d'entreprise évincé cherchant à retrouver son poste, mais qui est accusé de harcèlement sexuel par une ancienne employée, cette situation étant très largement inspirée de l'affaire qui a coûté à Mark Hurd son poste de PDG de Hewlett-Packard (2010). Les exemples de ce type sont nombreux, car le fait divers repose à la fois sur une temporalité brève et sur une dimension sensationnelle, ce qui en fait un matériau idéal pour s'ajuster à l'arc narratif structurant un épisode. La dramatisation fait partie du contrat générique des séries judiciaires – ce qui vaut d'ailleurs également pour les autres genres qui se consacrent à un univers professionnel (policier, médical, politique...). Cette dramatisation tend à produire un récit évinçant les aspects les plus routiniers des affaires pour se concentrer sur les cas qui sortent de l'ordinaire, ce qui implique un ramassage de la temporalité des procès, expédiés en un épisode⁵⁴⁷. Cet aspect est parfaitement assumé par Michelle et Robert King, pour lesquels la dynamique narrative doit en l'occurrence primer sur la conformité avec la réalité du travail d'avocat : « la manipulation de la loi à des fins dramatiques a une

⁵⁴⁶ Sur le suicide de Melinda Duckett suite à son interview par la présentatrice Nancy Grace pour CNN, et sur le procès intenté par la famille de la jeune femme, voir notamment Ashley Broughton, 22 novembre 2006 « Family of missing boy's mother sues CNN, Nancy Grace », *CNN* [en ligne].

URL : <http://edition.cnn.com/2006/LAW/11/21/nancygrace.sued/index.html?eref=yahoo>

⁵⁴⁷ Baroni rappelle ainsi le lien entre mise en intrigue et transgression de la routine : « Les actions passionnantes, singulières, polémiques ou planifiées, qui constituent l'armature principale des récits, s'opposent en effet à celles ennuyeuses, répétitives, coopératives ou automatiques, dont rendent compte les scripts dans la vie quotidienne » (2007 : 175).

longue et glorieuse histoire en ce qui concerne les séries juridiques^{548*}. » L'objet premier n'est donc pas d'offrir une image parfaitement réaliste du milieu, mais un récit passionnant, et le fait divers, en tant que « dérogation à une norme » (Auclair 1970 : 35), remplit parfaitement les critères de la narrativité et constitue ainsi une valeur sûre pour les créateurs. Je ne m'attarderai cependant pas davantage sur ce traitement narratif du fait divers, car il a été très largement exploité par de nombreux récits, télévisés aussi bien que littéraires, et renvoie ainsi à des régularités génériques bien identifiées. En revanche, je m'intéresserai aux effets de parallélisme suscités par l'inclusion de l'actualité dans la mise en intrigue fictionnelle.

Comme je l'ai signalé, *The Good Wife* s'inspire d'affaires qui mettent en cause des représentants politiques. L'entremêlement des sphères privée et publique que supposent ces affaires entraînent des répercussions plus larges, qui débordent le cadre anecdotique. Le récit dépasse ainsi la circonscription dans le temps court du fait divers pour l'inscrire dans une dynamique feuilletonnante et explorer ses conséquences à moyen et long terme sur la carrière d'Alicia. *The Good Wife* raconte la libération d'une épouse, longtemps contrainte à réprimer ses ambitions professionnelles pour favoriser celles de son mari, en montrant la manière dont l'héroïne parvient progressivement à retourner une situation désavantageuse en sa faveur. Contrairement aux procès traités en un seul épisode, pour lesquels l'identification du fait divers dont s'inspirent les auteurs importe finalement assez peu⁵⁴⁹, la question de la mémoire et de la reconnaissance est ici primordiale. En effet, l'histoire d'Alicia ne prend sens que par les effets de parallélisme qu'elle suscite avec l'actualité. La télévision (et Internet, dans une part croissante) constituant un moyen d'information de plus en plus utilisé dans le flux médiatique, le support langagier du fait divers n'est plus exclusivement textuel : les sources audiovisuelles constituent une influence fondamentale pour la matière fictionnelle. Je m'attarderai d'abord sur l'analyse de la séquence d'ouverture du pilote, originellement diffusé sur CBS le 22 septembre 2009, et sur les effets d'échos qu'elle suscite avec l'actualité médiatique.

⁵⁴⁸ « *there's a long, proud history of tweaking the law for dramatic purposes when you talk about legal shows* ». Michelle King, citée par Bitter Success, 4 janvier 2010, « *The Good Wife: Non-Lawyers Behind That Lawyer Show* », *Bitter Empire*. URL : <http://bitterempire.com/the-good-wife-non-lawyers-behind-that-lawyer-show/>

⁵⁴⁹ Dans le flux des informations médiatiques, les faits divers qui se succèdent et qui n'ont pas d'impact durable sont vite oubliés.

Michelle et Robert King ont choisi comme point de départ une image devenue iconique, celle de l'épouse bafouée qui soutient son mari dans les pires marasmes. Le principe initial consiste alors à interroger les non-dits derrière le vernis de solidarité conjugale :

Il y avait eu une cascade de ce type de scandales, de Bill et Hillary à Dick Morris et à Eliot Spitzer, pour n'en citer que quelques-uns. Je pense qu'ils envahissent notre culture. Et on retrouvait toujours l'image du mari en train de s'excuser avec sa femme à côté. Je crois que la série a débuté quand nous nous sommes demandé : « À quoi peuvent-elles bien penser ?⁵⁵⁰ » (Michelle King 2010*)

Images protégées

The Good Wife, Saison 1, épisode 1, CBS, 2009

Démission d'Eliot Spitzer, CNN, 2008⁵⁵¹

Le dénouement de la séquence médiatique permet ainsi d'embrayer sur le début de la séquence fictionnelle. La composition de la scène d'ouverture de la série, qui représente la démission de Peter Florrick, reprend très exactement de nombreux éléments visuels et discursifs de celle de Spitzer : présence de l'épouse apparemment stoïque à la droite de son mari, phraséologie identique, fondée sur une rhétorique de l'excuse qui mobilise les mêmes collocations⁵⁵² (construites autour des isotopies de la repentance et de la famille notamment). La comparaison entre ces phrases, la première extraite du discours de démission de Spitzer, la seconde de celui de Peter Florrick, suffit à dévoiler les relations interdiscursives qui rapprochent les deux extraits :

⁵⁵⁰ « *There had been this waterfall of these kinds of scandals, from Bill and Hillary [Clinton], to Dick Morris, to Eliot Spitzer, to name just a few. I think they're all over our culture. And there was always this image of the husband up there apologizing and the wife standing next to him. I think the show began when we asked, "What are they thinking?" And Robert and I started talking about it from there.* » Michelle King, 2010, citée par Bitter Succes, *ibid.*

⁵⁵¹ Source : https://www.youtube.com/watch?v=3TIOP5-8_-o

⁵⁵² Le terme « collocation » désigne des cooccurrences privilégiées au sein d'un groupe de mots : ici, « expier mes crimes / fautes personnel(le)s », par exemple.

Ces derniers jours, j'ai entrepris d'expier mes crimes personnels auprès de ma femme Silda, de mes enfants et de toute ma famille⁵⁵³.*

Je dois expier mes fautes personnelles auprès de ma femme, Alicia, et de nos deux enfants⁵⁵⁴.*

Le discours fictionnel procède donc par allusion en proposant une répétition avec variations du discours source. Ce phénomène correspond à la catégorie de la sur-énonciation telle que la définit Jousset, à savoir « la démarcation d'un patron, renouvelé par le détournement que l'allusion, en s'en prévalant ou en le subvertissant, lui fait subir » (2015 : 13)⁵⁵⁵. En entendant dans la bouche de Peter Florrick un discours qui semble familier et préfabriqué, les spectateurs sont ainsi amenés à remettre en cause sa sincérité : son repentir est sapé par le recours à des « éléments de langage », suivant l'expression figée issue du domaine de la communication politique.

Mais cette séquence ne repose pas uniquement sur un régime allusif, elle propose également des éléments saillants de reconfiguration fictionnelle. D'une part, elle adopte un point de vue subjectif en se concentrant immédiatement sur l'héroïne murée dans le silence et sur ses sensations. La fin du discours de Peter Florrick apparaît sur un écran de télévision, l'image est accompagnée d'un bandeau qui reprend les codes visuels des chaînes d'information. Mais un zoom progressif sur le visage d'Alicia donne l'impression de traverser l'écran télévisuel mis en abyme. Pour reprendre la typologie de Jost (1987), le recours à l'ocularisation interne (observation des détails qui retiennent l'attention d'Alicia : gouttes de sueur sur le visage de son mari, fil blanc sur sa manche de costume...), à l'ocularisation modale (images mentales qui traversent l'esprit d'Alicia, qui imagine Peter au lit avec une autre femme), et à l'auricularisation interne (le discours de Peter se brouille progressivement, au fur et à mesure que l'héroïne se déconcentre, jusqu'à n'être plus qu'un bruit de fond). Ce choix de mise en scène permet au spectateur de se situer au plus près des perceptions d'Alicia et de ressentir son malaise. D'autre part, la scène qui succède immédiatement se déroule en coulisses et donne à voir ce qui reste inaccessible dans le cas des couples Spitzer ou Clinton, à savoir la réaction de l'épouse lorsqu'elle n'est plus guettée par les caméras et lorsqu'elle peut sortir du rôle qui lui est assigné. En l'occurrence, Alicia gifle violemment son mari. Le récit procède en quelque

⁵⁵³ « *In the past few days, I've begun to atone for my private felons with my wife Silda, my children, and my entire family.* » Transcription de la déclaration télévisuelle de Spitzer visible sur Youtube :

https://www.youtube.com/watch?v=3TIOP5-8_-o

⁵⁵⁴ « *I need to atone for my personal failings with my wife, Alicia, and our two children.* »

⁵⁵⁵ Sur la sur-énonciation, voir également Maingueneau (2012).

sorte par dramatisation des privilèges formels de la fiction (la subjectivité notamment) : il sert ici à interroger et à problématiser les lacunes de l'information initiale, à creuser et à complexifier les questionnements que peuvent susciter de tels scandales, tout en satisfaisant un appétit voyeuriste, puisque les caméras des réalisateurs peuvent prendre le relais là où celles des journalistes ne sont pas autorisées à s'aventurer. D'une certaine manière, la série commence là où le fait divers s'arrête. On peut supposer que la transposition fictionnelle de cette stratégie de communication bien rôdée (l'époux repentant, l'épouse silencieuse) a pu contribuer à enrayer son mécanisme de fonctionnement : elle met en exergue le caractère stéréotypique et construit de l'image récurrente, lui fait perdre sa crédibilité en exhibant son artificialité et son sous-texte idéologique, et remet ainsi en cause l'obligation tacite pour les épouses d'apparaître auprès de leur mari disgracié en défigeant ce que l'on pourrait appeler un interdiscours visuel⁵⁵⁶.

Cette incidence de la fiction sur la perception d'images documentaires est en tout cas revendiquée par les créateurs :

À ce stade, dit M. King, les images sérielles de ces épouses exhibées au public à des moments aussi vulnérables ont commencé à apparaître comme des clichés. Tout le monde est maintenant conscient des calculs politiques qu'elles impliquent, dit-il, et il se plaît à croire que la série a aidé à « mettre un terme » à de telles humiliations publiques^{557*}.

Pour analyser ce phénomène en termes narratologiques, la lecture sérielle d'images reliées entre elles par un « air de famille » permet d'isoler au sein de l'interdiscours une séquence narrative stéréotypique, le « scandale sexuel impliquant un homme politique », qui se conclut par un dénouement apparemment positif puisque le responsable politique défaillant est condamné. Mais des éléments dysphoriques rendent ce dénouement insatisfaisant, puisqu'un personnage secondaire sympathique est également puni : l'épouse, qui, en plus d'être innocente, est la principale victime des exactions de son mari

⁵⁵⁶ Selon Maingueneau, le processus de reconfiguration est au cœur de l'interdiscours : « L'interdiscours consiste en un processus de reconfiguration incessante dans lequel une formation discursive est conduite [...] à incorporer des éléments préconstruits produits à l'extérieur d'elle-même, à en produire la redéfinition et le retournement, à susciter également le rappel de ses propres éléments, à en organiser la répétition, mais aussi à en provoquer éventuellement l'effacement, l'oubli ou même la dénégation » (1987 : 83).

⁵⁵⁷ « *At that point, Mr. King said, the serial images of these wives being exposed to the public in such vulnerable moments began to seem like a cliché. Everyone is now aware of the political calculations involved, he said, and he would like to think the show has helped bring such public humiliations "to the end of the line."* » Katherine Q. Seelye, 2011, « A New Twist to Wives' Playbook for Sex Scandals », *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2011/06/19/us/19wives.html>

et se retrouve injustement sanctionnée par une humiliation publique. Des incertitudes laissées par cette séquence, dérive une nouvelle séquence hétérogène, dans laquelle le protagoniste cède le devant de la scène narrative au personnage secondaire. *The Good Wife* débute ainsi par le dénouement d'une première séquence narrative implicite qui renvoie à un « scénario intertextuel » (Eco 1985 : 104) familier des spectateurs, et la mise en intrigue feuilletonnante s'élabore à partir de la construction d'un personnage qui s'émancipe du carcan narratif du fait divers initial. Dans la suite de l'épisode, Alicia obtient un poste dans la firme Lockhart & Gardner et prend en charge son premier dossier, la révision du procès d'une femme accusée du meurtre de son ex-mari.

La multiplicité des références de la série, qui emprunte aussi bien à des scandales politiques qu'au genre judiciaire, rend la tâche ardue pour les spectateurs qui tentent de circonscrire l'identité générique de la série, suivant l'exercice auquel se livrent habituellement les critiques amateurs après la diffusion d'un pilote. Les réactions publiées sur la base de donnée IMDb soulignent ainsi la difficulté à inscrire la série dans un genre unique⁵⁵⁸ et donc à anticiper la suite :

La scène d'ouverture établit les bases du récit ; une épouse dévouée qui reste aux côtés de son mari jusqu'à ce qu'éclate le scandale sexuel et frauduleux. On peut alors penser aux prémices de *Jack and Bobby* et d'autres séries qui s'inspirent d'hommes politiques en les dramatisant, mais la série prend une nouvelle tournure lorsqu'Alicia Florrick intègre un cabinet d'avocats pour reprendre sa carrière quand son mari est emprisonné.

Cela m'a rappelé les séries judiciaires comme *Boston Legal* et je les ai comparées pour voir si elles avaient des similitudes, parce que je n'étais pas sûre de l'identité de la série pendant les premières minutes.

[...] Je n'ai pas entièrement saisi le concept de la série, mais je suis sûre qu'on en saura plus en apprenant à connaître ces nouveaux personnages qui passeront quelques temps à la télévision avec nous⁵⁵⁹. (Elizabeth, 23 septembre 2009*)

Cette ouverture générique est interprétée comme du réalisme :

⁵⁵⁸ Sur les généricités des récits sériels, voir chapitre 4.

⁵⁵⁹ « *The opening scene established the basis of the promotion; a good wife who stuck by her husband just up until his cheating and fraud scandal. In those moments the premise of 'Jack and Bobby' and other politician based shows with the extra drama came to mind, but then the series took a new spin when Alicia Florrick stepped into an apparent law firm to continue her career after her husband had been jailed.*

I think back to court based shows like Boston Legal and placed them together to see if it measures up, because I wasn't certain of the show's identity few minutes into it.

[...] I didn't grasp the full concept of the show, as I'm sure more would be revealed as we get the know these new characters spending some time on television with us. »

Ce pilote est « tellement ouvert » que nous n'avons aucune idée de ce qui adviendra ensuite. C'est le miroir de la réalité et la preuve que les faits sont plus intéressants que la fiction. Le spectateur n'a virtuellement aucune idée de ce qui va arriver mais a envie de rester pour le prochain épisode. Le premier démarre sur les chapeaux de roue. Ne manquez pas le prochain⁵⁶⁰. (savoir, 27 septembre 2009*)

Le cadre d'interprétation⁵⁶¹ qui ressort du pilote se distingue ainsi par son ouverture : en débutant là où se termine le scandale politique, en articulant les différents niveaux de la vie de l'héroïne (vie personnelle, vie professionnelle, vie publique), en multipliant les accroches génériques, la série dessine un vaste horizon de scénarios possibles qui permettent son déploiement dans la longue durée.

Le rythme narratif évolue en fonction du parcours professionnel de la protagoniste. Ainsi, on peut observer un changement notable à partir de la cinquième saison : lorsque l'héroïne se lance à son tour dans une carrière politique, les procès prennent une importance secondaire et le tropisme feuilletonnant est encore plus marqué. En effet, Alicia présente sa candidature au poste de Procureur de l'État d'Illinois, et elle n'apparaît plus que marginalement au barreau. La formule qui consiste à mettre en scène un procès par épisode est donc délaissée au profit d'une intrigue suivie tout au long de la saison, consacrée à la campagne électorale de l'héroïne. Toutefois, la série se risque ponctuellement à explorer des sujets d'actualité brûlante dans une limite épisodique. Ainsi en est-il de l'épisode intitulé « Le Débat » (S06E12), diffusé le 11 janvier 2015 : le débat entre Alicia et son concurrent est interrompu par le verdict du jury d'un procès contre deux policiers qui ont abattu un homme noir. L'épisode fait référence à l'affaire Eric Garner, tué le 17 juillet 2014 à Staten Island, ainsi qu'à l'affaire Michael Brown, qui a entraîné des émeutes à Ferguson en août 2014. Dans les deux cas, les policiers ont été innocentés par le jury (le 24 novembre 2014 en ce qui concerne la mort de Michael Brown et le 3 décembre 2014 dans le cas d'Eric Garner), ce qui a entraîné de nouvelles émeutes à Ferguson et des manifestations antiracistes dans l'ensemble du pays. Un texte d'avertissement apparaît au début de l'épisode :

Cet épisode a été écrit et filmé avant la décision du grand jury à Ferguson et Staten Island.

⁵⁶⁰ « *This pilot is "so open" we have no idea what comes next. It is a mirror of real life and proof that fact is really more interesting than fiction. The viewer has virtually no idea what will occur next but wants to stay for the next installment. The first of the series has given it a running start. Stay tuned.* »

⁵⁶¹ Voir chapitre 4, p. 97-204.

Toutes les mentions de « Ferguson » font référence aux événements d'août 2014, après la mort par balles de Michael Brown⁵⁶².*

Le texte introductif permet donc de récapituler deux informations extradiégétiques jugées nécessaires à la compréhension de l'épisode. D'une part, la très brève synthèse de la mort de Michael Brown éclaire des éléments de l'intrigue qui seraient restés inintelligibles pour des spectateurs auxquels l'affaire aurait échappé. En effet, le nouveau cas de violence policière dont il est question dans la série fait craindre aux personnages « un autre Ferguson », et tout l'enjeu est d'éviter la répétition d'événements dramatiques. D'autre part, le texte propose un éclaircissement concernant les connaissances dont disposaient les créateurs lorsqu'ils ont écrit le scénario : ils ont choisi d'évoquer une affaire en cours, et donc non résolue, le dénouement de l'épisode est à ce titre indépendant du procès réel. Mais la diffusion, quant à elle, a eu lieu *après* le verdict, les téléspectateurs se trouvant lors du visionnage dans une position de supériorité épistémique par rapport aux scénaristes au moment de l'écriture. Ces derniers préviennent donc la tentation d'établir des recoupements univoques entre versions fictionnelle et documentaire, pour reprendre la terminologie de Caïra (2011). Il s'agissait d'un choix risqué de leur part, dans la mesure où la mention du calendrier d'écriture ne les protégeait pas du parallèle avec les événements réels, qui font alors partie de l'« encyclopédie » partagée à laquelle se réfère le public pour interpréter l'épisode. La comparaison s'avère cruelle pour la série. En effet, dans l'épisode de *The Good Wife*, le jury conclut à l'innocence des policiers. L'épouse de la victime et Peter Florrick, désormais Gouverneur de l'Illinois, s'adressent aux manifestants et parviennent à éviter une émeute. À Ferguson, les appels au calme de Barack Obama et de la famille de Michael Brown sont en revanche restés lettre morte et n'ont pas permis d'éviter de nouveaux embrasements. « Le Débat » s'est dès lors attiré de nombreuses critiques pour son dénouement irénique et sa focalisation sur les seuls personnages blancs, qui monopolisent la scène énonciative. Le journaliste David Sims le qualifie par exemple de « faible attaque contre le racisme⁵⁶³ », et la plupart de ses collègues vont dans le même sens :

⁵⁶² « This episode was written and filmed prior to the grand jury decisions in Ferguson and Staten Island. All mentions of "Ferguson" are in reference to the events in August, 2014, after the shooting death of Micheal Brown. »

⁵⁶³ David Sims, 12 janvier 2015, « "The Good Wife" Takes a Weak Swipe at Racism », *The Atlantic* [en ligne]. URL : <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/01/the-good-wife-stumbles-trying-to-confront-institutional-racism/384448/>

Malgré tous ses discours sur la politique progressiste et sa reconnaissance du racisme institutionnalisé, cet épisode de *The Good Wife* privilégie tout de même ses personnages blancs, leur attribue tous les moments d'émotion, qui sont ancrés dans *leurs* problèmes^{564*}.

Parler des éléments raciaux revient à ne parler de rien en particulier, parce que *The Good Wife* n'a pas de véritable intérêt pour eux^{565*}.

L'improvisation de la série sur ces situations est reléguée à l'intrigue C de l'épisode, ce qui signifie qu'elle fonctionne essentiellement comme une distraction dans la vie des personnages principaux^{566*}.

Peut-être l'absence de véritable mise en perspective politique et sociale n'est-elle pas étrangère au format choisi pour traiter ce sujet. En cantonnant les affaires de violence policière à un épisode unique – et même à une sous-séquence adventice –, les scénaristes les ont réduites à des faits divers immanents⁵⁶⁷, qui ne questionnent pas sérieusement l'ordre établi : la paix des élites est préservée, notamment grâce à l'intervention du Gouverneur (blanc), le problème est considéré comme réglé et l'intrigue peut passer à autre chose. Parfois considéré comme le « pire épisode⁵⁶⁸ » d'une série par ailleurs jugée d'une excellente tenue, « *The Debate* » a fait office de révélateur des manques de *The Good Wife* sur la question de la représentation des minorités, en illustrant les biais des médias dominants que dénoncent des mouvements comme « *Black Lives Matter* ». Les militants afro-descendants s'insurgent en effet contre les tentatives de récupération politique auxquels ils sont constamment confrontés, et la manière dont la série traite le sujet est révélatrice d'un aveuglement concernant cette question, puisqu'elle privilégie un point de vue centré sur les élites blanches, persuadées qu'une réconciliation est possible. Ainsi, en dépit de son parti-pris engagé, *The Good Wife* échoue sur les questions raciales faute de leur accorder l'ampleur narrative qui lui a justement permis de développer ses

⁵⁶⁴ « For all its talk of progressive politics and acknowledgement of institutional racism, this episode of *The Good Wife* still privileges its white characters, lets all of the emotional moments belong to them, be grounded in their problems. » Kayla Kumari Upadhyaya, 12 janvier 2015, « The Good Wife: "The Debate" », *AVClub* [en ligne]. URL : <http://www.avclub.com/tvclub/good-wife-debate-213704>

⁵⁶⁵ « To speak about the racial elements is to speak about nothing in particular because *The Good Wife* has no real interest in them. » Libby Hill, « 'The Good Wife' Season 6 Episode 12 Recap: "The Debate" », *Flavorwire*, 12 janvier 2015. URL : <http://flavorwire.com/498311/the-good-wife-season-6-episode-12-recap-the-debate>

⁵⁶⁶ « the show's riff on these situations is relegated to the episode's C-plot, meaning it essentially functions as a distraction in the lives of the main characters. » Todd VanDerVerff, 12 janvier 2015, « The Good Wife dealt with the Ferguson protests in its worst episode in years », *Vox* [en ligne]. URL : <http://www.vox.com/2015/1/12/7530625/good-wife-recap-debate>

⁵⁶⁷ L'immanence est l'une des principales caractéristiques de la structure du fait divers selon Barthes (Barthes 2002 [1964] : 188-198). Cependant, un grand nombre d'affaires de *The Good Wife* échappent à cette définition, puisqu'ils dépassent la sphère du pur événement et touchent aux domaines politiques et médiatiques.

⁵⁶⁸ Todd VanDerVerff, *art. cit.*

problématiques féministes. Le choix de Michelle et Robert King de situer le *spin-off* de *The Good Wife – The Good Fight*, diffusé depuis février 2017 – dans une agence qui emploie majoritairement des Noirs et défend, entre autres, les victimes noires de violences policières, résulte certainement d’une prise en compte de ces critiques.

Les usages du fait divers dans *The Good Wife* sont donc variés. En premier lieu, de manière conforme au genre des séries juridiques, les faits divers nourrissent les procès qui fondent le rythme sériel du programme. Ensuite, la série se déploie en feuilleton en s’intéressant à une figure secondaire et sous-considérée des faits divers. Le parti-pris inverse, qui consiste à réduire la transposition fictionnelle de sujets d’actualité complexes à un seul épisode, est lourdement sanctionné par la critique : lorsque des faits divers sortent de leur rubrique pour devenir des faits de société cristallisant des conflits parfois violents, ils souffrent de redevenir de simples événements anecdotiques, qui se dissolvent dans le flux de la narration sérielle. Dans tous les cas, il s’agit d’usages planifiés par la production (qui ne vont pas toujours sans heurts, comme on a pu le voir). Je me propose de m’intéresser maintenant au mouvement inverse, lorsque les événements fictionnels de *The Good Wife* paraissent anticiper des événements réels.

b) De la fiction au fait divers : effets de réception non planifiés

Une fois que la série est bien installée dans le paysage culturel, on assiste à un inversement de l’effet de miroir : ce n’est plus le réel qui permet d’interpréter la fiction, mais la fiction qui devient une grille de lecture du réel. Ainsi, quand Eliot Spitzer tente de relancer sa carrière quatre ans après le scandale, il est scruté à travers le prisme de *The Good Wife* :

C’est quelque chose de particulier, quand l’art imite la vie, et qu’ensuite la vie se met à imiter l’art en retour. Mais c’est ce qui se passe dans le cas de la récente résurrection politique d’Eliot Spitzer et de sa relation avec son épouse Silda Wall Spitzer – ou de *The Good Wife*... dans la vie réelle, comme il faudrait désormais appeler cette histoire⁵⁶⁹.*

L’expérience négative est encore plus marquée dans d’autres cas. Dans « Une Proposition indécente » (S02E05, 2010), Alicia prend en charge le dossier d’une masseuse qui accuse un Prix Nobel de la paix de l’avoir agressée sexuellement dans une chambre d’hôtel.

⁵⁶⁹ « *It’s a peculiar thing, when art imitates life, and then life in turn begins imitating that art. But that’s what’s happening in the case of Eliot Spitzer’s recent political resurrection and his relationship with spouse Silda Wall Spitzer – or as the story ought to be called now, The Good Wife...in Real Life.* » Kevin Fallon, 18 juillet 2013, « Eliot Spitzer’s Comeback: ‘The Good Wife’ in Real Life », *The Daily Beast* [en ligne]. URL : <https://www.thedailybeast.com/eliot-spitzers-comeback-the-good-wife-in-real-life>

L'épisode est diffusé aux États-Unis quelques mois avant l'affaire du Sofitel qui a mis fin à la carrière politique de Dominique Strauss-Kahn en mai 2011. Cette coïncidence est très largement dramatisée par M6, qui retransmet l'épisode en France en novembre 2011 et le présente selon ces termes dans la bande-annonce⁵⁷⁰ : « Cette enquête de *The Good Wife* a été diffusée en octobre 2010 aux États-Unis. » Le montage des extraits choisis et la voix-off soulignent indirectement le parallèle avec le récent scandale : « Une femme seule... Un homme influent... Une affaire de mœurs... Deux vérités qui s'affrontent... Deux destins bouleversés. » Il n'est pas pour autant nécessaire aux diffuseurs de contextualiser davantage : l'affaire a connu une telle médiatisation qu'elle fait alors partie des références largement partagées des téléspectateurs français, il suffit donc de faire appel à leur mémoire immédiate et à leur capacité d'inférence – ce qui permet en outre de jouer sur l'oblitérabilité du sous-entendu (autrement dit, ce qui permet au locuteur de prétendre ne pas avoir voulu dire ce qu'il a dit)⁵⁷¹. La fameuse précaution rhétorique qui clôt la vidéo prend dès lors une saveur particulière : « Toute ressemblance avec des personnages existants ou ayant existé serait purement fortuite. » L'antériorité de l'écriture de l'épisode par rapport à l'affaire DSK vaut comme clause de non-responsabilité pour M6, qui peut ainsi se réapproprier ironiquement la formule d'usage et verser dans le sensationnalisme sans pour autant être soupçonné de préjudice moral⁵⁷². Dans les faits cependant, Michelle et Robert King se sont inspirés d'une autre affaire, avec laquelle le jeu de ressemblance s'avère encore plus frappant : Al Gore (lui-même détenteur d'un Prix Nobel de la paix) a été accusé d'agression sexuelle par une masseuse en 2010. Ces effets de réception ne révèlent donc évidemment pas les capacités des scénaristes à prévoir l'avenir, mais bien plutôt la sérialisation médiatique des faits divers qui se succèdent, et de ce fait, l'identification de la séquence narrative stéréotypique relevée précédemment : rien ne ressemble plus à un scandale sexuel qu'un autre scandale sexuel. En les incorporant à sa matière narrative, la série se rend ainsi poreuse à l'opportunisme médiatique des diffuseurs, qui ne laissent jamais passer l'aubaine d'un coup publicitaire.

⁵⁷⁰ La bande-annonce est visible dans l'article suivant : Charles Decant, 9 novembre 2011, « M6 exploite l'affaire DSK pour promouvoir "The Good Wife" », *Pure Médias* [en ligne]. URL : <http://www.ozap.com/actu/m6-exploite-le-filon-dsk-pour-promouvoir-the-good-wife/437636>

⁵⁷¹ Voir Ducrot (1984).

⁵⁷² Le problème s'est posé en d'autres termes pour TF1 concernant la diffusion d'un épisode de *New York, Unité Spéciale*, quant à lui directement inspiré de l'affaire : après des hésitations, la chaîne finit par le diffuser selon le calendrier prévu, en juillet 2012, mais sans faire de coup publicitaire pour éviter la polémique.

Analysons un dernier exemple intéressant. L'architexte du « fait divers », en tant que genre narratif plus ou moins stabilisé, est souvent traité avec distance par les auteurs. Gonon relève ainsi un paradoxe qui préoccupait déjà les romanciers du XIX^e siècle :

Si [...] les romanciers s'inspirent effectivement du fait divers, ils le jugent aussi volontiers trop invraisemblable ou fictionnalisé, figé dans des *topoi* et des clichés, pour paraître utilisable en tant que tel – alors même qu'ils en font ensuite de la fiction. C'est donc désormais le récit non-fictif qui est trop excessif dans sa représentation du réel, et le récit fictif qui met en scène des événements ordinaires, réalistes – le roman doit être plus vrai que le journal : on voit bien là le paradoxe. (Gonon 2012 : III, 1, §18)

Cette méfiance persiste dans la fiction contemporaine, mais elle peut également se traduire par une stratégie inverse : plutôt que de recentrer le récit sur les éléments les plus crédibles des dossiers, les auteurs tendent alors à verser dans la caricature pour se démarquer des productions journalistiques. Prenons le cas d'un des personnages récurrents les plus emblématiques de *The Good Wife*, Colin Sweeney (Dylan Baker). Il s'agit d'un milliardaire flamboyant, doté d'un humour macabre, avec lequel Alicia entretient une relation ambiguë, puisqu'elle ne peut s'empêcher de l'apprécier tout en étant persuadée qu'il est coupable du meurtre de sa femme, dont elle l'a pourtant innocenté. Michelle et Robert King n'ont pas revendiqué l'inspiration directe d'un fait divers en particulier pour Sweeney, qui apparaît plutôt comme une parodie des meurtriers hauts en couleur qui peuplent les *True Crimes*⁵⁷³ et leurs avatars. Sweeney fait généralement office de contre-point comique ; par ses traits de caractère outrés, son cynisme et son machiavélisme, il s'inscrit dans une architextualité immédiatement reconnaissable, qui ne peut être convoquée sans ironie. Les scénaristes le placent souvent dans des situations aussi loufoques que sordides. Par exemple, dans l'épisode « Hybristophilie » (S01E22, 2010), Alicia, venue chez lui pour lui faire signer un document, le retrouve menotté à un cadavre de femme, dont il prétend qu'elle a tenté de l'assassiner. Dylan Baker déclare à propos de son personnage :

L'équipe de scénaristes mérite vraiment son salaire quand il s'agit des épisodes de Colin Sweeney, parce qu'ils me mettent dans des situations très drôles, et je peux faire les choses les plus folles^{574*}.

⁵⁷³ Le *True Crime* est un genre littéraire, filmique ou journalistique dans lequel sont relatés des crimes réels. Le nom « Colin Sweeney » fait d'ailleurs certainement référence à Sweeney Todd, criminel récurrent dans la fiction anglaise, qui apparaît initialement dans le *penny dreadful* intitulé *The String of Pearls* (1846-1847).

⁵⁷⁴ « *the writing staff seems to really get their paychecks earned when Colin Sweeney's episodes come up because they put me into situations that are so much fun, and I just get to do the wildest things.* » Dylan Baker, « Exclusive: Interview with Dylan Baker: Trick 'r Treat and Spider-Man », entretien avec John

Cet aspect est particulièrement frappant dans l'épisode intitulé « Financements occultes » (S06E13), diffusé le 1^{er} mars 2015. Sweeney fait appel à la firme d'Alicia pour un procès en diffamation qu'il intente contre le créateur d'une série intitulée *Call It Murder*, dont un épisode représente un personnage qui lui ressemble fortement en train d'assassiner sa femme. Il s'agit évidemment d'une mise en abyme qui évoque le casse-tête judiciaire que constituent les procès contre des représentations fictionnelles. C'est la question du cadrage de la série *Call it Murder* qui est débattue : s'agit-il d'une fiction ou d'un documentaire ? La mise en scène du meurtre dans la série enchâssée pastiche très visiblement les séries « *ripped-from-the-headlines* » dont elle reprend, en les poussant à l'extrême, les motifs les plus identifiables : musique dramatique, éclairage blafard, rire démoniaque de l'assassin... C'est l'occasion d'un nouveau numéro de cabotinage pour Dylan Baker qui interprète à la fois Colin Sweeney, et l'acteur anglais qui incarne son avatar fictionnel, Bernard Loomis, dans *Call It Murder* dont quelques extraits sont diffusés lors du procès. Le choix d'un acteur unique pour incarner les différents personnages, en introduisant un élément d'in vraisemblance, dirige l'attention sur le jeu de l'acteur plus que sur les personnages eux-mêmes, ce qui accentue de manière comique la mauvaise foi du scénariste :

- Est-ce vous qui avez écrit cela, M. Tierney ?
- C'est moi.
- [...] Est-ce que c'est Colin Sweeney ?
- Non. Non, c'est un personnage fictif nommé Bernard Loomis.
- Vous êtes au courant que mon client a été innocenté du meurtre de sa femme ?
- Je suis au courant, mais, à nouveau, ce personnage n'est pas basé sur lui.
- Je vois. Mais vous avez choisi un acteur qui ressemble exactement à Colin Sweeney.
- C'est une coïncidence.
- [...] Hum, M. Tierney, l'Association des Critiques de Télévision a cité vos propos : « Tous nos épisodes sont directement tirés de faits réels. » Donc, de quel fait réel a été tiré cet épisode ?
- C'était une exagération. Pas tous les épisodes. Ce n'était pas le cas de celui-ci^{575*}.

Nguyen, *Nerd Reactor*, 25 octobre 2013. URL : <http://nerdreactor.com/2013/10/25/interview-dylan-baker-trick-r-treat-spider-man/>

⁵⁷⁵ « – Did you write that, Mr. Tierney?
– I did.

On peut analyser l'ensemble de ce procédé comme une stratégie de distinction, au sens bourdieusien du terme (Bourdieu 1979) : en utilisant les compétences génériques des spectateurs pour instaurer une complicité avec eux, la série se positionne comme un récit réflexif, qui remet ironiquement en cause les codes du genre dont elle dérive partiellement. Alors que l'équipe de Sweeney semblait bien partie pour gagner le procès, un retournement de situation change la donne : la défense finit par assumer la source d'inspiration – et donc le cadrage documentaire de *Call it Murder* – mais récuse l'accusation pour diffamation en affirmant avoir réuni de nouveaux éléments qui prouvent que le milliardaire a bien tué sa femme, et le procès se retourne contre lui.

Parallèlement, la mini-série documentaire d'Andrew Jarecki pour HBO, *The Jinx: the Life and Deaths of Robert Durst*, est diffusée entre février et mars 2015. Jarecki avait précédemment réalisé un film de fiction, *All Good Things* (2010), inspiré d'une biographie du milliardaire Robert Durst. Accusé de trois meurtres, dont celui de sa femme en 1982, ce dernier n'a jamais été condamné faute de preuves concluantes. Après avoir vu *All Good Things*, il contacte Jarecki et lui propose des entretiens et un libre accès à ses archives, dont le réalisateur tire un documentaire. *The Jinx* fait grand bruit grâce à son dénouement spectaculaire : dans la séquence finale du dernier épisode, Robert Durst se rend aux toilettes et, oubliant la présence de son micro, fait un aveu involontaire : « Ce que j'ai fait ? Je les ai tous tués, évidemment^{576*}. » Ce nouvel élément à charge conduit à son arrestation le 14 mars, veille de la diffusion du dernier épisode sur HBO. La proximité des dates de diffusion de *The Jinx* et de « *Dark Money* » rend la ressemblance entre Sweeney et Durst particulièrement frappante. Dans les deux cas, un homme riche et cynique préalablement innocenté du meurtre de sa femme est mis en danger par son *hybris*. Là encore, l'effet de réception est dû à une coïncidence de calendrier et non à une stratégie narrative planifiée, ainsi que le soulignent les créateurs :

-
- [...] *Is that Colin Sweeney?*
 - *No. No, that is a fictional character named Bernard Loomis.*
 - *You're aware that my client was found not guilty of murdering his wife?*
 - *I am aware, but, again, this character is not based on him.*
 - *I see. But you cast an actor who looks just like Colin Sweeney.*
 - *That's a coincidence.*
 - [...] *Uh, Mr. Tierney, you were quoted by the Television Critics Association saying, "All our episodes are ripped straight from the headlines." So which headline was this episode ripped from?*
 - *I was exaggerating. Not all the episodes. This one was not. »*
- ⁵⁷⁶ « *What the hell did I do? Killed them all, of course. »*

H. Goldblatt : Est-ce que vous avez pensé à un cas du type Durst ?

M. King : C'est-à-dire, vous savez, nous avons notre propre sociopathe à domicile, Colin Sweeney. Je veux croire qu'on y a pensé avant HBO.

H. Goldblatt : C'est juste !

R. King : On va faire un procès, je veux dire, il est tout simplement en train de plagier le charme de Sweeney, c'est terrible ! Mais c'est intéressant, c'est une version un peu plus ennuyeuse, Sweeney n'est pas du tout ennuyeux. [...] Mais ils ont eu de meilleurs *twists* dans la réalité, c'est fou à quel point les réalisateurs peuvent être chanceux parfois ! [...] Ce murmure à la fin... [...] On n'aurait pas osé écrire ça dans la salle de scénario⁵⁷⁷.*

Ainsi, alors même que Sweeney est conçu comme un personnage rocambolesque, alors que de nombreux éléments de « *Dark Money* » pastichent ouvertement les séries « inspirées de faits réels », les scénaristes soulignent qu'un tel dénouement aurait paru invraisemblable dans une fiction et s'avèrent battus à plate couture par le « *twist* » qui conclut *The Jinx*. Dans le cas du documentaire, le trouble vient du fait qu'il n'y a pas d'intentionnalité auctoriale à laquelle rapporter le retournement de situation. Il apparaît, en dépit de ses incontestables qualités narratives, comme le fruit d'un hasard et donne l'impression d'une intrigue « naturelle », issue du simple enregistrement d'un événement brut, et indépendante de la mise en récit ultérieure. Le malaise de Durst a effectivement été provoqué par Jarecki et son équipe, mais ceux-ci n'imaginaient pas un seul instant qu'il serait capable d'une telle imprudence. La scène finale de *The Jinx* ne constitue d'ailleurs pas le dénouement de l'affaire Durst : elle engendre une nouvelle incertitude (Durst sera-t-il finalement condamné ?) qui laisse l'histoire inachevée. Le documentaire n'est donc plus le récit rétrospectif d'une enquête, ainsi que le concevait initialement Jarecki, mais il se trouve pris dans un récit qui le déborde, et dont la suite est à retrouver dans les médias d'information. Dans la fiction, au contraire, les auteurs sont toujours susceptibles d'être sommés de rendre compte de leurs décisions par les publics, ce qui les incite à la prudence : les limites du vraisemblable que pose la création fictionnelle sont parfois dépassées par la réalité.

⁵⁷⁷ « [Henry Goldblatt] *Have you been thinking about a Durst type of case?*

[Michelle King] *You know, I mean, we have our resident sociopath, Colin Sweeney. I would like to think we've been thinking about that before HBO was, yeah.*

[Henry Goldblatt] *Fair enough!*

[Robert King] *We're gonna sue, I mean, he's just stealing Sweeney's magic, I mean, it's terrible. But it is interesting, he's a slightly more tedious version; Sweeney, isn't. [...] But they've gotten better twists out of reality, it's kind of crazy how lucky filmmakers can be. [...] The sob at the end... [...] We would be embarrassed doing that in the writers' room. »*

Michelle et Robert King, entretien avec Henry Goldblatt, « The Good Wife creators on Kalinda leaving and a Robert Durst storyline », *Entertainment Weekly Radio*, 20 mars 2015.

The Good Wife exploite ainsi de diverses manières les liens privilégiés qui unissent les récits sériels et l'actualité, mais la plus spectaculaire est certainement celle qui échappe à l'intention des créateurs. Ce phénomène montre bien que la *sérialisation*, au sens large du terme où l'entend Letourneux (2017), c'est-à-dire le rattachement d'un récit donné avec un ensemble architextuel plus vaste (ici, le fait divers), et non au sens exclusivement narratif, peut résulter d'un choix interprétatif plutôt que d'une instruction issue du pôle de la production. De ce point de vue, *The Good Wife* prend sa place au sein d'une « encyclopédie » du fait divers qui mêle récits factuels et récits fictionnels, et elle fait partie du réseau de connaissances potentiellement mobilisables dans l'interprétation des événements réels auxquels les ressources médiatiques donnent accès. Il ne s'agit pas pour autant de verser ici dans une forme de panfictionnalisme : la fascination que provoque l'inversion de l'effet de « déjà-vu » vient justement d'une compétence partagée, celle qui consiste à savoir distinguer entre documentaire et fiction.

2. L'accrochage à l'actualité dans les séries politiques : *À la Maison-Blanche*, *House of Cards* et *Baron noir*

Ces effets de parallélisme avec le réel sont loin d'être l'apanage de la série de Michelle et Robert King ; on peut avancer qu'il s'agit d'une constante de la production et de la réception des séries « politiques », dont on peut dire, à l'instar d'un certain nombre de productions contemporaines, qu'elles « anticipent à nos yeux le réel, loin donc d'un réalisme appuyé sur un référent concret » (Glevarec 2010 : §2), dramatisant ainsi la dynamique émergente des récits sériels.

a) *À la Maison-Blanche*

La sixième saison de *À la Maison-Blanche* (NBC, 1999-2006) est marquée par l'apparition d'un nouveau personnage originaire de Houston, élu démocrate à la Chambre des Représentants, Matthew Santos (Jimmy Smits). Convaincu par Josh Lyman (Bradley Whitfort) – le chef de cabinet adjoint du président Jed Bartlett (Martin Sheen) – de se présenter aux élections présidentielles, il devient le premier président des États-Unis issu d'une minorité. Lorsque Barack Obama est élu quelques années plus tard, de nombreux spectateurs sont frappés par sa ressemblance avec Matt Santos. Les scénaristes révèlent alors s'être inspirés d'Obama lorsqu'ils ont créé le personnage en 2004, alors que le futur président n'était pas encore sénateur :

« Je me suis inspiré de lui pour créer ce personnage », a déclaré l’auteur et producteur Eli Attie au *Guardian*. « Quand j’étais en train d’écrire, Obama venait d’apparaître sur la scène nationale. Il avait fait un excellent discours à la convention [qui a nommé John Kerry] et les gens commençaient à parler de lui. »

Cela a abouti à un cas étrange d’imitation de la vie par l’art – et d’art qui imite la vie en retour^{578*}.

La perception de Barack Obama s’enrichit donc au prisme de son double fictionnel, et le parallèle avec la série le poursuit pendant son mandat, parfois avec des conséquences fâcheuses pour lui. Maureen Dowd, éditorialiste au *New York Times*, a pu ainsi écrire, peu de temps avant les élections de mi-mandat :

Barack Obama a été élu président en racontant brillamment sa propre histoire. Pour le rester, il devra montrer qu’il peut comprendre la nôtre. Au début, il était excitant de le considérer comme le prototype du démocrate cérébral et cultivé qui serait comme chez lui dans un épisode de *The West Wing*. Mais maintenant, il se comporte comme s’il se croyait vraiment dans la série, traversant sous le feu des projecteurs un plateau imaginaire comme si sa sagesse et son estime de soi allaient obligatoirement être récompensées à la fin de l’épisode. Hé mec, tu es un homme politique. Comporte-toi en conséquence^{579*}.

b) *House of Cards*

Quelques années plus tard, le *Travel ban* (mesure de restriction aux frontières contre les ressortissants de plusieurs pays à majorité musulmane) mis en place par Trump semble avoir été « anticipé » par la saison 5 de *House of Cards*, dans laquelle Frank Underwood réagit par une mesure similaire à la décapitation d’un otage américain par l’ICO (l’équivalent fictionnel de l’Etat Islamique dans la série). Melissa James Gibson et Frank Pugliese, qui ont succédé à Beau Willimon en tant que *showrunners* en 2016, insistent dans un entretien sur la chronologie de l’écriture du scénario :

Beaucoup de manœuvres et d’événements de la série reflètent ceux du monde réel. Beaucoup de gens vont penser que ces événements vous ont inspirés, mais je sais que vous avez écrit la série bien avant l’élection présidentielle.

⁵⁷⁸ « “I drew inspiration from him in drawing this character”, *West Wing* writer and producer Eli Attie told the *Guardian*. “When I had to write, Obama was just appearing on the national scene. He had done a great speech at the convention [which nominated John Kerry] and people were beginning to talk about him.”

[...] *The result is a bizarre case of art imitating life – only for life to imitate art back again.* » Jonathan Freedland, 21 février 2008, « From *West Wing* to the real thing », *The Guardian* [en ligne]. URL : <https://www.theguardian.com/world/2008/feb/21/barackobama.uselections2008>

⁵⁷⁹ Maureen Dowd, 30 octobre 2010, « Can the Dude Abide? », *The New York Times* [en ligne]. URL : <http://www.nytimes.com/2010/10/31/opinion/31dowd.html>

Trad. Jean-Marie Pottier, 13 novembre 2010, « Obama prisonnier du miroir “*West Wing*” ? », *Slate* [en ligne]. URL : <http://www.slate.fr/story/30023/obama-prisonnier-miroir-west-wing>

Melissa James Gibson : Oui, c'est ça qui est fou. On était en plein tournage des épisodes 10 et 11 le jour de l'élection, donc la saison avait été annoncée, conçue et écrite bien avant en fait.

Frank Pugliese : Oui, six mois avant. On avait raconté presque toute l'histoire et écrit presque tous les scripts. Enfin, d'une certaine manière, s'il y a des similarités, c'est parce que en tant que scénaristes dans la salle d'écriture, nous étions présents, connectés et nous exploitions les événements qui ont fait élire Trump ou qui ont mené à son élection. Donc d'une certaine manière, nous apportions une réponse à une situation identique. [...]

Frank Pugliese : Nous avons passé beaucoup de temps à imaginer ce qui pouvait arriver – nous avons quelques très bons consultants et experts qui viennent travailler avec nous, et nous discutons parfois de ce qui est possible⁵⁸⁰.*.

D'autres ruptures de cadres sont instaurées lorsque les personnages de *House of Cards* interviennent sur la scène politique via les réseaux sociaux et sont traités comme des interlocuteurs par les équipes de communication. En témoigne cet échange de *tweets* datant de mai 2016 entre le *community manager* de la série et Manuel Valls, alors premier ministre, au sujet de l'usage de l'article 49.3 de la Constitution :



⁵⁸⁰ « So much of what they orchestrate and what happens mirrors real-world events. Many people are going to think these events inspired you, but I know you wrote the show long before the presidential election. MJG: Yeah, that's what's so crazy. We were shooting episode ten and eleven on Election Day, so the season had long been broken and conceived and written, actually.

FP: Yeah, it was almost six months before. We had most of the story told and most of the scripts written. I mean, in a way, if there are any similarities, it's because as writers and in the writers room, we were present and connected and tapping into things that were happening around us culturally and politically, which seems to be the same things that got Trump elected or worked towards Trump getting elected. So in a way, we're responding to the same conditions. [...]

FP: We spend a lot of time imagining what could happen — we have some pretty great consultants and experts that visit and work with us, and sometimes we talk about what's possible. »

Maria Elena Fernandez, 30 mai 2017, « House of Cards' New Showrunners on Murder, Intrigue, and Real-life Parallels in Season 5 », *Vulture* [en ligne]. URL : <http://www.vulture.com/2017/05/house-of-cards-season-five-murder-real-life-parallels.html>

Le milieu politique a très tôt mesuré l'intérêt qu'il pouvait y avoir à prendre en compte les séries à succès : pendant les huit mois qui séparent l'épisode de *Dallas* dans lequel J. R. se fait tirer dessus, diffusé le 21 mars 1980, le suivant étant diffusé le 21 novembre 1980, la question « Qui a tué J.R. ? » s'invite partout : sur des t-shirts à message (« *I shot J.R.* »), et même dans la campagne présidentielle, dont elle constitue un *running gag* (diffusion de badges « *A Democrat shot J.R.* » par le camp républicain)⁵⁸¹. Comme à l'époque de *Dallas*, la présence médiatique des séries télévisées est prise en compte, sur un mode humoristique, par les équipes de campagne, pour signaler la proximité du monde politique avec les centres d'intérêt des électeurs, bref, pour donner l'impression d'une appartenance à la communauté interprétative. Pas question pour Manuel Valls d'ignorer le *tweet* du compte *House of Cards*, d'autant plus qu'il met le doigt sur un débat central de la vie politique française à cette période et que tout silence serait interprété comme une gêne, voire un aveu de culpabilité. Il s'agit donc de profiter d'une visibilité accrue en transformant l'échange en micro-événement médiatique, largement retweeté et relayé par la presse.

c) *Baron noir*

Baron noir, qui met en scène dans sa première saison des luttes fratricides au sein du Parti socialiste entre le président de la République Francis Laugier (Niels Arestrup) et le député du Nord Philippe Rickwaert (Kad Merad), s'inspire ouvertement d'hommes politiques réels, et la série n'hésite pas à utiliser le vrai nom des partis politiques. L'effet de réel est d'autant plus saisissant que de nombreux journalistes sont conviés pour jouer leur propre rôle, lorsque les personnages sont invités dans des émissions politiques (Audrey Pulvar, Jean-Pierre-Elkabbach, Patrick Cohen, Anne-Sophie Lapix...). Le régime de l'allusion est donc indissociable de la production et de la réception (du moins de la réception française) : les spectateurs sont encouragés à établir des parallèles permanents avec la vie politique française.

La proximité de la série avec la réalité est signifiée de manière emblématique par l'affiche de la campagne de publicité de la saison 1, qui reprend les codes des affiches électorales, avec un portrait des personnages sur un fond uni.

⁵⁸¹ Voir l'article « Who shot J.R.? » sur Wikipédia.
URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Who_shot_J.R.%3F
Sur le *cliffhanger*, voir chapitre 5.

Image protégée

Affiche promotionnelle de Baron noir, saison 1, 2016

Le graphisme intègre les déchirures et les plis du collage, ce qui constitue un cas assez rare, me semble-t-il, d'affiche en trompe-l'œil de ce qu'elle est, à savoir une affiche. C'est le jeu sur le *genre* (au sens institutionnel du terme) qui crée le trompe-l'œil : il s'agit d'une affiche de *série* qui imite des affiches *électorales* déchirées. Les indices de cadrage fictionnel apparaissent secondairement, lorsque le regard détaille les différents éléments : le logo du diffuseur, la mention explicite « nouvelle série », le visage d'acteurs familiers (Niels Arestrup et Kad Merad), et le slogan, qui est davantage celui d'un thriller qu'un message électoral.

La situation dans l'espace public introduit cependant un jeu de brouillage. Si elle a été collée principalement à des emplacements traditionnels dédiés à la publicité, et non aux campagnes électorales, ce qui constitue donc un indice contextuel de fictionnalité, des campagnes d'affichage « sauvage » ont également été organisées par l'agence de « *street marketing* » Urban Act, colonisant la rue et parfois les panneaux municipaux. Cette action, mise en scène, a d'ailleurs servi à réaliser un *teaser* pour la série⁵⁸². En recourant aux nouveaux codes du *marketing* de rue, la publicité de la série renvoie également aux pratiques politiques qui constituent l'arrière-plan de la fiction : en période de campagne, l'affichage sauvage se déploie également sur toute la voie publique, et pas seulement sur les emplacements officiels. Or c'est à ces stratégies militantes que renvoie le visuel de *Baron noir* : une première affiche est collée à un endroit donné, avant d'être recollée par

⁵⁸² Ce teaser est visible sur le site Allociné : http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19559864&cserie=19344.html

l'équipe du candidat adverse, puis déchirée pour faire de nouveau réapparaître l'affiche initiale, et ainsi de suite, ce qui aboutit à un amoncellement de lambeaux. La récurrence de ce code visuel définit une esthétique spécifique qui peut renvoyer par métonymie à la « guérilla » militante, récupérée à des fins publicitaires pour la promotion de la série. Pour le formuler dans les termes de Schaeffer (1999), on a dans ce cas affaire à un dispositif de leurre perceptif fondé sur un isomorphisme mimétique maximaliste.

La deuxième saison, diffusée à partir du 5 février 2018, pousse cette logique métalepique⁵⁸³ encore plus loin avec une campagne transmédiate qui monte un scandale impliquant le protagoniste, le « Rickwaert Gate », orchestré par l'agence de communication BETC. La campagne se déroule sur une dizaine de jours, en plusieurs étapes qui suivent un fil narratif. Le 10 janvier 2018, un compte Twitter est créé au nom de Philippe Rickwaert sur lequel il se lance dans du « *trashtalking* » (propos outranciers) sur les séries concurrentes à travers le *hashtag* #ScandaleEnSerie. Le 11 janvier, il annonce des chiffres des chiffres d'audience délibérément excentriques pour la bande-annonce de la saison 2 :



Un DVD comprenant le premier épisode de la saison est envoyé à des journalistes, ainsi que de faux billets et un mot manuscrit signé Rickwaert dans lequel celui-ci demande leur demande d'être aussi généreux que lui dans leurs critiques, comme le montre ce *tweet* d'une journaliste du magazine *Elle* :

⁵⁸³ Sur l'effet métalepse dans les récits sériels, voir le chapitre 7.



Ils reçoivent également un SMS et un message sur répondeur tentant d'acheter leur clémence. Ses pratiques véreuses sont dénoncées dans une vidéo par un animateur de Canal +, Sébastien Abdelhamid, et par le Président de Canal +, Maxime Saada.



En réponse, une vidéo de « mise au point » est diffusée sur Twitter le 17 janvier, dans laquelle Rickwaert déclare : « Tout ce que j'ai fait, c'était avant tout pour vous, pour vous informer du retour de la série *Baron noir* ».



Il faut bien préciser que ce goût pour le brouillage ne s'apparente pas à une tentative de *leurre* : les éléments de cadrage fictionnels sont suffisamment saillants pour éviter

l'erreur. Au-delà de leurs traits communs, la stratégie *marketing* de *Baron noir* contraste avec celle de *House of Cards*, puisqu'elle ne franchit pas le pas de l'interpellation directe des hommes politiques. Arnaud Assouline, directeur de création de BETC, insiste sur le fait que « les créatifs ont veillé à ne pas aller trop loin dans le mauvais goût, et à ce que cela que ne puisse pas être pris trop au sérieux, en restant dans le champ du divertissement avant d'être dans celui de la politique⁵⁸⁴ ». La campagne demeure ainsi dans le registre prudent de la fausse subversion, afin d'éviter les risques de *fake news*. La fictionnalité de Rickwaert ayant valeur d'évidence, l'ensemble dispositif a une fonction essentiellement ludique.

Ces séries dans lesquelles « l'accrochage de la réalité à la fiction s'opère à l'envers » (Chalvon-Demersay 2012 : 32) définissent ce qu'on pourrait appeler une esthétique « hyperréaliste⁵⁸⁵ », dont le but n'est pas d'aboutir à une interprétation documentaire de la fiction, mais d'en intensifier la valeur modélisante, ou plus exactement de situer le terrain de la modélisation dans la comparaison ou la confrontation immédiate avec le monde réel – l'analogie repose sur un quasi-isomorphisme, qui peut résulter parfois d'opérations d'interprétation non planifiées par la production –, à l'inverse des fictions qui remplissent une fonction essentiellement « endotélique » (Schaeffer 2002) ou compensatoire. La fonction attribuée à une série donnée peut alors évoluer selon les événements réels : *House of Cards* pouvait initialement être envisagée comme un contre-modèle, un monde alternatif dystopique, mais cette interprétation a perdu de sa pertinence pour une partie du public avec l'élection de Trump – d'autant plus depuis les accusations de harcèlement sexuel qui ont coûté à Spacey son rôle dans la série, qui se poursuivra sans lui pour son ultime saison⁵⁸⁶. Là encore, c'est l'événementialité réelle qui atteint le déroulement du récit sériel.

⁵⁸⁴ Arnaud Assouline, cité par Xuoan D., 15 février 2018, « Comment CANAL+ a réussi une campagne d'influence borderline pour Baron Noir », *La Réclame* [en ligne]. URL : <https://lareclame.fr/betcparis-bilan-baron-noir-193939/>

⁵⁸⁵ Ce terme, loin d'être hors-sol, est parfois utilisé par les spectateurs eux-mêmes, comme le révèle les entretiens menés en 2008 par Glevarec (2010 : §1-2). L'un des enquêtés qualifie notamment la série *Entourage* (HBO 2008-2010) d'« hyper-réaliste » : « Carl ne dit pas qu'*Entourage* est réaliste, à savoir représentative ou imitative d'un réel tel qu'il le perçoit (un fac-similé), mais qu'elle est hyper-réaliste, c'est-à-dire qu'elle rejoint le réel dans certains de ses moments, en l'occurrence la montée réelle des marches lors du festival de Cannes 2007 par les acteurs de la série » (Glevarec 2010 : §1-2).

⁵⁸⁶ Voir Bryan Bishop, 3 novembre 2017, « Netflix fires Kevin Spacey from House of Cards », *The Verge* [en ligne]. URL : <https://www.theverge.com/2017/11/3/16605494/kevin-spacey-netflix-house-of-cards-fired>

d) Le « présentisme » des séries télévisées

Lorsqu'il compare le fonctionnement de *Cold Case* (CBS, 2003-2010), dans laquelle une inspectrice enquête sur d'anciennes affaires classées sans suite, avec celui de *À la Maison-Blanche*, Soulez souligne que la seconde est régie par une stratégie « présentiste », tandis que la première, tournée vers le passé, propose un regard réflexif sur l'histoire des États-Unis :

à côté de séries qui proposent une connexion plutôt *présentiste* (pour reprendre le terme proposé par François Hartog) en s'efforçant d'accueillir le plus possible l'actualité, le présent dans le cadre des épisodes, comme le fameux épisode de la série *À la maison blanche* qui traita presque immédiatement du 11 Septembre, *Cold Case* propose au contraire une articulation originale entre connexion biographique et ce qu'on pourrait appeler une connexion historique. (Soulez 2007 : 177)

Les effets de parallèles rétrospectifs propres aux séries « présentistes » s'expliquent par le fait que les scénaristes de séries télévisées développent en effet une connaissance fine des milieux qu'ils dépeignent, dont ils sont parfois professionnellement issus et dont ils constituent des observateurs privilégiés : par exemple *The Wire* (HBO 2002-2008) a été créée par un ancien journaliste du *Baltimore Sun*, David Simon ; en France, Eric Benzekri, coscénariste de *Baron noir*, a travaillé dans les cabinets de Jean-Luc Mélenchon et de Julien Dray. Chalvon-Demersay note le soin « *quasi ethnographique* » apporté à la représentation des milieux dans les séries américaines :

les fictions bouleversent les repères temporels en proposant des schèmes qui précèdent la confrontation avec l'expérience. Il faut dire que les nouvelles séries américaines travaillent de plus en plus la vraisemblance du dispositif qu'elles proposent, en augmentant la qualité de la documentation sur laquelle elles s'appuient. La production apporte un très grand soin à la restitution *quasi ethnographique* des milieux socioprofessionnels mis en scène : les décors, les vêtements, les gestes, le vocabulaire, l'environnement technologique, les formes de collaboration, les hiérarchies professionnelles sont décrits avec une précision et une fidélité scrupuleuses. (Chalvon-Demersay 2012 : 37)

Cette remarque vaut désormais également pour les séries françaises qui s'en inspirent largement tout en s'adaptant aux spécificités culturelles nationales.

Certains chercheurs ont même émis l'hypothèse d'une influence des séries télévisées sur l'actualité politique :

Si Jack Bauer n'avait pas sauvé le sénateur Palmer dans *24 Heures chrono*, permettant à celui-ci de devenir le premier président noir des États-Unis dans la fiction, Barack Obama ne le serait peut-être pas devenu dans la réalité⁵⁸⁷. (Lavocat 2016 : 185)

Pour autant, Lavocat recommande de ne pas appréhender la fiction seulement à travers ses effets sur le monde. Elle rappelle que les commentateurs de tels effets de contamination ne s'attaquent pas spécifiquement à la question de la fiction, mais plutôt à la littérature ou à l'art de manière générale (2016 : 185). Il est vrai que la récurrence de l'expression figée « l'art imite la vie » et sa variante « la vie imite l'art » est assez frappante sous la plume des journalistes qui identifient ces phénomènes⁵⁸⁸. L'enjeu n'est certes pas ici de tirer une définition générale de la fiction sérielle à partir de ce qui peut apparaître comme un épiphénomène. Cependant, ces « prémonitions » mises en scène par les séries télévisées éclairent certains usages de la fiction dans la mesure où elles produisent systématiquement un effet de sidération, proche de la dissonance cognitive : aucune explication rationnelle ne parvient à dissiper véritablement l'impression d'étrangeté qui s'en dégage, ce qui explique leur succès dans la presse, où elles sont systématiquement relevées. L'« effet de réel », qui « se produit chaque fois qu'un univers diégétique représentationnel (fiction ou cadre ordinaire) vient “toucher” le monde réel » selon Glevarec (2010 : §3), est ici hypertrophié.

Ce « présentisme » pose toutefois le problème d'une désuétude accélérée : la série a structurellement un temps de retard sur les événements au moment de sa diffusion, ce qui fait qu'elle est souvent dépassée par ces derniers. Ce n'est pas seulement ce décalage, mais l'oubli ou le dépassement de l'actualité à laquelle elle se rattache, qui condamne la série, en cas de consommation ultérieure à sa diffusion originale, à l'obsolescence de son discours sur le monde – ce qui est particulièrement frappant en ce qui concerne les faits divers dont s'inspire *The Good Wife*. L'idée selon laquelle l'élection de Donald Trump aurait rendu *House of Cards* obsolète se retrouve sous la plume de nombreux commentateurs. Le journaliste Matt Corwin écrit ainsi dans *The Stranger* :

La série imagine un univers alternatif dans lequel les Clinton sont aussi manipulateurs et malveillants que l'imagine la droite radicale (et pas mal de gens de gauche après les primaires de 2016) – une idée avec laquelle on peut se faire plaisir tant que le monde réel donne l'impression d'être sur des rails. Mais maintenant que nous vivons dans un climat politique marqué par les effets spectaculaires et kitsch et par un nationalisme décomplexé, qui noue le dialogue avec le public et la

⁵⁸⁷ Voir également Chalvon-Demersay 2012.

⁵⁸⁸ Voir la citation de Kevin Fallon sur *The Good Wife* donnée plus haut, p. 369.

presse avec un cynisme au sens littéral du terme, et où la notion de « chaos magique » est la plus utile pour interpréter tout ce qui se passe sur la scène nationale, les intrigues de la série ont rejoint la réalité, de telle sorte qu'il devient beaucoup plus difficile de la regarder comme un divertissement^{589*}.

De même, Paul Schrodt juge que l'« incompétence » du président et de son équipe a fait perdre sa pertinence à la série, car les Underwood paraissent trop intelligents à côté de Trump et de son équipe :

House of Cards aurait dû voir Donald Trump venir. Au début de la diffusion de la série Netflix en 2013, il s'agissait d'une délicieuse fantaisie qui se nourrissait des pires suspicions américaines sur Washington. C'était comme l'inverse de *À la Maison-Blanche* [...].

Mais bien que nous ayons désormais un président qui remet en cause les institutions et les normes démocratiques en gouvernant par l'intimidation, *House of Cards* n'a jamais paru si étrangement déphasée de l'actualité. Le principal problème est que les Underwood sont simplement trop *bons* dans ce qu'ils font⁵⁹⁰.

Le même type de problématique se pose pour les scénaristes de *Baron Noir*. Dans un entretien des scénaristes avec Pierre Langlais, journaliste à *Télérama*, il apparaît pour acquis que la série ne peut fonctionner que s'ils parviennent à anticiper les événements politiques, tâche qui s'avère délicate à l'heure de l'effondrement du Parti socialiste :

Pierre Langlais : Vous avez écrit cette saison 2 avant l'élection d'Emmanuel Macron, vous saviez que vous ne pourriez pas tout anticiper, alors comment avez-vous fait face à l'actualité politique [...] ?

⁵⁸⁹ « *The show imagines an alternate universe where the Clintons really are as scheme-y and malevolent as the far-right (and, after the 2016 primaries, quite a few on the left) believe—an idea that's easy to indulge when the real world feels like it's still on the rails. But now that we live in a political climate of tacky pageantry and blunt nationalism, with an approach to engaging with the public and press that is cynical in the most literal sense, where the most useful frame to interpret anything that happens on the national stage is chaos magic, the show's plotlines have converged with reality in a way that makes it much harder to watch as a diversion.* » Matt Corwine, 2 juin 2017, « *Watching House of Cards in the Trump Era* », *The Stranger* [en ligne].

URL : <https://www.thestranger.com/slog/2017/06/02/25186449/watching-house-of-cards-in-the-trump-era>

⁵⁹⁰ « *House of Cards should've seen Donald Trump coming. When the Netflix show premiered in 2013, it was a delicious fantasy that fed on Americans' worst suspicions of Washington, DC. It was like The West Wing inverted [...].*

But despite the fact that we now have a president who's testing democratic institutions and norms with his rule by bullying, House of Cards has never felt so weirdly out of sync with the current moment. The biggest problem is that the Underwoods are just too good at what they do. » Paul Schrodt, 31 mai 2017, « *House of Cards Is Now More Irrelevant Than Ever* », *Esquire* [en ligne]. URL : <http://www.esquire.com/entertainment/tv/a55341/house-of-cards-season-5-review/>

Voir également Lili Loofbourow, 16 mars 2016, « *How the reality of Trump's America outpaced House of Cards* », *The Guardian* [en ligne].

URL : <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/mar/16/donald-trump-house-of-cards-frank-underwood-election-2016>

Eric Benzekri : Écoutez, on a fait comme on a pu, il faut être honnête personne n'aurait pu prévoir ce qui s'est passé dans la vie réelle, donc on a utilisé nos atouts, c'est-à-dire nos personnages, qui étaient plantés dans la première saison. On a eu de la chance parce que la présidente élue dans *Baron noir*, Amélieu Dorendeau, qui est incarnée brillamment par Anna Mouglalis, il se trouve qu'elle est macronisable, voilà, c'est-à-dire qu'elle est « macroncompatible » au sens où elle a pour objectif de se rapprocher du centre et de créer ce qu'on appelle un pôle central réunissant la gauche de la droite [...] et la droite de la gauche. Donc voilà, on avait ce point de départ-là, ça nous a beaucoup aidés à construire la suite. Au final, on ne s'est pas vraiment trompés, c'est-à-dire qu'on arrive à la fin de l'épisode 8 au point actuel de la vie politique, par contre le chemin qu'on emprunte pour y parvenir est totalement différent et singulier de celui de la vie réelle. Mais c'était beaucoup de souffrance⁵⁹¹.

Les scénaristes se heurtent constamment à l'imprévisibilité du réel et se retrouvent pour ainsi dire à « courir » après l'actualité :

Quand on arrivait au bureau dans la salle d'écriture le matin, on ne savait pas ce qui allait nous tomber sur la tête : une fois, les costards de Fillon, une autre fois, Mélenchon à 10% et Hamon à 17, une autre fois, est-ce que Hollande va être candidat ou pas, est-ce que Macron va réussir à créer son parti, il le crée, est-ce qu'il va monter dans les sondages, est-ce qu'il monte, est-ce qu'il y a un trou d'air ? Bon, on a vécu au rythme de ces chamboulements successifs⁵⁹².

C'est bien le décalage entre le moment de l'écriture et le moment de la diffusion qui pose problème : les séries sont écrites pour des spectateurs à venir, qui disposeront de connaissances plus complètes que celles dont disposent les scénaristes. Les histoires qui apparaissent, pour ces derniers, comme des scénarios possibles, réalisables dans le réel, seront potentiellement disqualifiés par les spectateurs à la lumière des événements qui se déroulent entre-temps. À cela s'ajoute la nécessité de trouver un équilibre avec la logique du monde fictionnel :

Pierre Langlais : Et comment on fait ? On y réagit ? On les ignore ? On s'adapte ? Vous ne pouvez pas réécrire votre série tous les mercredis matins parce qu'il y a une news importante qui est tombée [...] ?

Jean-Baptiste Delafon : Non, on privilégie évidemment notre logique interne, nos personnages sinon ça deviendrait vite n'importe quoi⁵⁹³.

Ainsi, la perméabilité des séries politiques à l'actualité aboutit à une redéfinition des règles du vraisemblable. Une possibilité consiste à marquer des différences nettes

⁵⁹¹ Retranscription à partir d'un podcast : Pierre Langlais, « Podcast : “Baron noir” saison 2, fiction politique ou politique fiction ? », *Télérama*, 23 janvier 2018. URL : <http://www.telerama.fr/series-tv/podcast-baron-noir-saison-2,-fiction-politique-ou-politique-fiction,n5453282.php>

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ *Ibid.*

avec l'événementialité réelle (mais qui restent du domaine du vraisemblable) : le choix de mettre une femme à la tête du pays, par exemple, permet d'affirmer la part d'autonomie fictionnelle de la série et d'atténuer la portée des effets d'échos. La distance fictionnelle permet aussi de protéger les scénaristes des recoupements avec la réalité que pourraient faire les spectateurs : revendiquer l'*inspiration* d'hommes politiques (Dray, Mélenchon...) revient implicitement à émettre la consigne de ne pas *identifier* les personnages aux personnes réelles à partir desquels ils sont construits. Ils peuvent donc brosser un tableau au vitriol des pratiques politiques, sans pour autant être accusés d'attaques *ad hominem*. Ainsi, les tentatives ponctuelles de récupération de *Baron noir* dans le cadre d'opérations de communication se sont soldées par des rétropédalages. En février 2018, le compte Twitter de la section du PS de Conflans, afin de promouvoir une réunion publique avec Julien Dray, invitait les sympathisants à venir rencontrer le « vrai » Baron noir, ce qui encourageait à une interprétation « à clé⁵⁹⁴ » de la fiction que l'équipe de production visait précisément à éviter. Face au tollé, le *tweet* en question est rapidement supprimé tandis qu'une mise au point est publiée afin de lever à nouveau la « contrainte de recoupement et d'isomorphisme » (Caïra 2011 : 79).



SYNTHÈSE DU CHAPITRE 6

J'ai exploré dans ce chapitre un terrain d'enquête plus étroit, qui ne se généralise pas à l'ensemble des récits sériels, mais qui se concentre sur des genres pour lesquels l'ancrage dans la réalité est une problématique fondamentale. Ces récits adoptent une approche « présentiste » : ils redoublent leur inscription dans le flux médiatique par une perméabilité à l'actualité. Les séries que j'ai désignées comme « hyperréalistes » encouragent une forme d'immersion dans laquelle la temporalité fictionnelle et la temporalité de l'information visent à fusionner. Sur ce point cependant, les feuilletonistes disposent d'un privilège indiscutable, à savoir la légèreté de l'attirail de production, qui

⁵⁹⁴ Voir Caïra (2011 : 161-165).

optimise la vitesse de réaction : une nouvelle apprise la veille peut être insérée dans le feuilleton du lendemain, ce qui est évidemment impossible à la télévision du fait du délai imposé par la création filmique. Les décalages sont alors inévitables et les scénaristes accusent toujours un temps de retard, soit qu'il s'agisse d'un retard épistémique, lorsqu'ils s'inspirent de récits informatifs non dénoués au moment de l'écriture du scénario, mais dénoués au moment de la diffusion, soit qu'ils soient débordés par la saturation événementielle des milieux à partir desquels ils modèlent la fiction. Ainsi, à l'encontre de toute forme de téléologie technologique, on voit dans ce cas que les avancées techniques entraînent plutôt une désynchronisation structurelle des séries télévisées par rapport au rythme de livraison et de prise de connaissance de l'information, ce qui condamne les scénaristes à développer des compétences d'observateurs quasiment inhumaines. Il s'agit donc d'une pratique de l'effet de réel hypertrophiée, pour ainsi dire, qui rend visible des mécanismes d'insertion dans la temporalité réelle ordinairement plus discrets : les nombreuses séries qui s'adaptent au calendrier rituel (Thanksgiving, Noël, etc.) suivent un principe finalement assez similaire, mais restent sur un terrain neutre et prévisible, parce que routinisé. La plupart des séries sont évidemment beaucoup moins dépendantes de l'actualité que celles qui s'inscrivent dans le registre politique, mais elles peuvent néanmoins s'accorder à un calendrier cyclique (et donc prévisible) ou aborder des sujets de société dans un contexte certes mobile, mais s'inscrivant dans un flux historique plus lent ou plus prévisible. Ainsi, *Plus belle la vie*, feuilleton diffusé sur France 3 depuis 2004, a mis en scène un mariage homosexuel en juillet 2013, soit deux mois après l'adoption de la loi autorisant le mariage pour tous. Le cas des séries politiques est néanmoins révélateur, dans la mesure où il met en évidence, de manière particulièrement saillante, une caractéristique générale des récits sériels, à savoir leur inscription dans la temporalité extra-fictionnelle de leur production-réception, ce qui induit une tendance naturelle à s'accrocher à une actualité sociale ou politique qui déborde de la fiction. Un tel corpus permet de prendre en compte des notions qui peuvent apparaître poussiéreuses, voire naïves, comme celle de « réalisme » ou d'« effets de réel », et de dépasser une définition étroite de ces effets par des critères essentiellement thématiques ou stylistiques, en les resituant au niveau de l'expérience de la réception⁵⁹⁵. Ce corpus permet également de nuancer la prégnance actuelle de la notion de « monde

⁵⁹⁵ La notion d'« effet de réel » est ainsi utilisée par Glevarec dans un sens « pragmatique et social, au sens des cadres qui définissent une réception à un temps historique donné » (2010 : §3), et non plus dans le cadre d'une analyse littéraire structurale comme le faisait initialement Barthes (1968).

possible », qui insiste sur le fonctionnement autonome des mondes fictionnels et tend à diriger l'analyse vers des genres ouvertement « bâtisseurs de mondes » (comme la science-fiction ou la *fantasy*). Ce « présentisme » n'est d'ailleurs pas inenvisageable dans ces genres. Ainsi, les récits superhéroïques tissent régulièrement des liens avec le contexte sociopolitique du moment : créé pendant la Deuxième Guerre Mondiale, Captain America lutte contre les nazis, le Joker s'allie avec l'Ayatollah Khomeiny dans *A Death in the Family* (1988-1989)⁵⁹⁶, Tony Stark est enlevé par des terroristes en Afghanistan dans *Iron Man* (Favreau, 2008).

Je rejoins donc Macé lorsqu'elle invite à traiter les outils hérités de la logique modale avec prudence et à envisager la question des mondes fictionnels en termes « écologiques⁵⁹⁷ ». Les rapports entre les mondes fictionnels et le réel ne doivent donc pas systématiquement être pensés en termes d'opposition, mais en termes d'enrichissement mutuel. C'est également le point de vue de Chalvon-Demersay :

Lorsque l'on oppose la fiction à la réalité, on part généralement du principe que la première propose au spectateur un monde imaginaire, fantaisiste, inattendu, qui s'oppose au monde réel, solide, partagé, stable et commun. Or, ce que montrent les enquêtes en réception, c'est que si l'on part de l'expérience des spectateurs, il serait plus exact de renverser les perspectives. Pour ceux qui sont interrogés sur une série qu'ils connaissent, c'est le monde fictionnel qui est attendu, cohérent, connaissable, partagé, et c'est la réalité qui reste lointaine, incertaine et problématique. Adopter ce point de vue – c'est-à-dire leur point de vue – a des conséquences considérables puisque cela revient à renverser les perspectives, en mettant la familiarité du côté de la fiction et l'étrangeté du côté du monde social. (Chalvon-Demersay 2012 : 36)

C'est dans cette perspective que Caïra justifie son « refus d'opposer frontalement fiction et réalité », ce qui lui permet de prendre en compte la « cohabitation, tantôt harmonieuse, tantôt orageuse, de cadres, de messages et d'objets pragmatiquement distincts dans une réalité partagée » (2011 : 175) :

⁵⁹⁶ Voir chapitre 5, p. 297-309.

⁵⁹⁷ « Nous faisons un usage métaphorique de la notion de « monde », distant de l'usage qu'en fait la logique modale ; cela ne disqualifie pas cette notion. Mais pour lui garder une certaine consistance, il faut sans doute en maîtriser l'usage, et distinguer les fictions dans le monde, du monde, sur le monde. Il est pertinent de penser que [la] question ontologique dépend de cadrages génériques et d'univers de croyance historiquement déterminés. En fin de compte, c'est à notre vision de notre monde que la fiction renvoie. Le problème de la densité référentielle ne se pose pas forcément en question de contre-monde, et mérite que l'on garde sous la main le modèle mimétique : il s'agit moins dans certains textes du monde que du réel, non quelque [comme] chose à habiter, mais [comme] quelque chose à connaître. Cette approche de la fiction invite surtout à un questionnement « écologique », qui insiste sur la réintégration des univers fictionnels dans le nôtre, sur la co-présence, dans nos vies, de plusieurs espaces de références mobilisés en synchronie et de la façon dont ils se régulent, se rapportent les uns aux autres » (Macé 2006 : n. p.).

Il s'agit avant tout de ne pas mutiler un objet qui, sous différents formats et dans divers contextes pragmatiques, peut s'avérer en prise forte avec la réalité. L'hybridation des communications fictionnelle et documentaire en est une [...]. (Caïra 2011 : 110)

La sérialité tend ainsi à exacerber l'affleurement du réel dans la fiction, et celui de la fiction dans le réel, ce qui explique la déprogrammation temporaire de certaines séries lorsque leur contenu fictionnel recoupe trop douloureusement une actualité récente, pour éviter une expérience négative dommageable, comme cela a été le cas de *Buffy contre les vampires* (The WB, UPN 1997-2003) au moment de la tuerie de Columbine en 1999. À l'inverse, le maintien à l'antenne d'un épisode de *The Good Wife* diffusé sur 6Ter le 7 janvier 2015, jour de l'attaque contre la rédaction de *Charlie Hebdo*, a suscité de nombreuses protestations : Alicia Florrick y défend l'épouse d'un journaliste mort dans un attentat après avoir publié un dessin de Mahomet⁵⁹⁸. J'examinerai dans le chapitre suivant ce que l'ancrage des récits sériels dans l'expérience individuelle et sociale des récepteurs implique dans leur relation aux personnages.

⁵⁹⁸ Voir Laurence Gallois, 8 janvier 2015, « Attentat contre Charlie Hebdo : un épisode de The Good Wife fait polémique sur 6ter », *Télé 2 semaines* [en ligne].
URL : <http://www.programme.tv/news/series/127360-attentat-contre-charlie-hebdo-un-episode-de-the-good-wife-fait-polemique-sur-6ter/>

CHAPITRE 7. PERSONNAGES, EFFETS DE PRÉSENCE ET EFFETS MÉTALEPTIQUES

La relation récurrente au personnage est un aspect fondamental de l'expérience sérielle. Dans l'immersion fictionnelle, l'attachement au personnage⁵⁹⁹ se combine à la tension narrative sans pour autant se confondre strictement avec elle. Pour illustrer ce phénomène, prenons l'exemple d'un cas où une curiosité que l'on pourrait qualifier d'*intellectuelle*, s'oppose à une curiosité fondée sur un lien *affectif* au monde raconté (ce qui n'a rien de systématique). Dans un passage de l'épisode de *Sherlock* (BBC 2010-) intitulé « Le corbillard vide », que j'ai étudié dans le chapitre 5, Sherlock se fait une joie d'expliquer à Watson comment il a fait pour feindre sa propre mort. Mais Watson l'interrompt en lui expliquant qu'il n'a aucune envie de le savoir. Ce qu'il aimerait savoir en revanche, c'est pourquoi Sherlock a fait subir à ses proches un deuil de deux ans, avant de réapparaître comme si de rien n'était. Ce passage propose ainsi une réinterprétation des enjeux de la séquence narrative à travers un point de vue intradiégétique : la question se déplace du « comment ? », qui se fonde sur les critères purement logiques du possible, mobilisés à la fois par Sherlock et par les spectateurs qui ont cherché une résolution vraisemblable, au « pourquoi ? », fondé cette fois sur des critères affectifs et guidé par l'incompréhension et la colère. Il s'agit d'une émotion dysphorique pour Watson, pour lequel le plaisir du diagnostic recherché par le sociopathe qu'est Sherlock (et par les spectateurs) ne peut avoir de sens. Ce décalage est également dû à un écart épistémique : les personnages ne savaient pas que Sherlock était en vie, contrairement aux spectateurs, ce qui permet à ces derniers une participation plus distanciée émotionnellement, dans la

⁵⁹⁹ L'attachement au personnage, qui a été mis de côté par les théories du récit des années 1960 et 1970, s'impose à nouveau aujourd'hui à travers le regain des approches passionnelles. Emblématique de l'investissement affectif dans la fiction, le personnage est le « principal bénéficiaire du recul des théories formalistes et textualistes » dans la mesure où celles-ci faisaient fi de « l'intuition – de leur point de vue l'illusion – que le personnage excède sa condition linguistique » (Lavocat 2013 : 143). Lavocat dresse un panorama historique très complet des théories du personnage dans le chapitre de *Fait et fiction* intitulé « Personne, personnage » (2016 : 345-379).

mesure où ils ne s'inquiètent pas pour son sort⁶⁰⁰. Ainsi, selon Baroni, la qualité « intellectuelle » de la curiosité vient de ce qu'elle porte sur une représentation incomplète de l'action et non sur l'incertitude de l'issue d'une situation narrative, ce qui autorise un détachement plus important :

Quand on oppose, sur un plan paradigmatique, le *suspense* à la *curiosité*, cette dernière est généralement perçue comme plus intellectuelle et, par conséquent, moins apte à produire des émotions. (Baroni 2007 : 257)

Mais il est possible d'imaginer une réception en *empathie*⁶⁰¹ avec Watson. Dans ce cas, l'incertitude portera sur des questions d'ordre existentiel : quels sont les motifs qui ont poussé Sherlock à disparaître aussi longtemps sans rassurer ses proches ? Watson lui pardonnera-t-il ? Cet exemple permet de rappeler que si les affects et la cognition ont un rôle conjoint dans la tension narrative, leur dosage est susceptible de varier, en fonction notamment du sentiment empathique vis-à-vis des personnages. Selon Baroni, « [l]a tension narrative se nourrit [...] autant de la sous-détermination intrigante et de la surdétermination attachante des personnages que de l'indétermination relative de leur destin [...] » (2017 : 80), mais il précise que « la sympathie n'est pas un ingrédient absolument nécessaire à l'investissement pulsionnel du lecteur » (2017 : 87).

⁶⁰⁰ La distanciation vient aussi du fait que le lien affectif est de nature différente, puisqu'il concerne une entité fictionnelle.

⁶⁰¹ Suzanne Keen définit l'empathie comme une forme de contagion émotionnelle, qui résulte de processus aussi bien cognitifs qu'affectifs. Elle consiste à ressentir ce que nous pensons être les émotions d'autres personnes et se distingue de la sympathie, qui se caractérise par la sensation d'émotions *pour* autrui (2006 : 208) : « L'empathie narrative se différencie de deux phénomènes distincts quoique reliés : la sympathie et l'aversion empathique, que les psychologues nomment détresse personnelle. La sympathie renvoie à une émotion ressentie pour une tierce personne, mais elle ne correspond pas au ressenti de cette personne. [...] Parfois nommée préoccupation empathique, la sympathie peut dériver ou non de l'empathie narrative. Tandis que le sentiment partagé d'empathie narrative permet à un lecteur réel de saisir les émotions et les sensations d'une représentation (dans l'attention dirigée vers autrui), la détresse personnelle causée par une empathie partagée déplaisante entraîne une réaction d'aversion (auto-focalisée) [...] » (Keen 2013b : §5*). « *Narrative empathy differs from two related but distinct phenomena: sympathy and the empathetic aversion that psychologists label personal distress. Sympathy refers to an emotion felt for a target that relates to but does not match the target's feeling. [...] Sometimes called empathetic concern, sympathy may or may not follow on an experience of narrative empathy. While in readers' narrative empathy shared feeling enables a living reader to catch the emotions and sensations of a representation (in other-directed attention), personal distress caused by unpleasant discordant empathetic sharing results in an aversive reaction (self-directed focus) [...].* » Dans le domaine du récit de fiction, l'empathie narrative se laisse difficilement saisir par une approche narratologique dans la mesure où elle dépend d'un grand nombre de variables contextuelles et subjectives et ne semble pas garantie par les techniques narratives utilisées par les auteurs : « L'étude de l'empathie narrative m'a convaincue qu'il n'existe ni une hiérarchie de valeurs inhérente aux techniques narratives, ni un ensemble correct ou prévisible de réactions à ces techniques. La situation est kaléidoscopique. Une théorie du personnage tempéramental ne simplifie pas les choses ; elle valide les expériences variables, fluctuantes et irrégulières que font les lecteurs réels à partir de leur rencontre avec les personnages » (Keen 2013a : 222). Voir aussi Lavocat (2016 : 363-364).

À ces caractéristiques propres à la relation aux personnages dans l'ensemble des récits de fiction s'ajoutent celles qui sont spécifiques aux récits sériels. Plus précisément, on pourrait parler non pas de spécificité, mais d'intensification de ces caractéristiques. Comme le note Bruno Trentini, « la sérialité est un exhausteur de sympathie et d'empathie » (2016a : 405). Le personnage continue à « accompagner » le public entre les épisodes, c'est à travers lui principalement que le récit sériel déborde ses bornes narratives. L'effet de présence persiste au-delà de la discontinuité, démultiplié par la fréquentation régulière et récurrente sur le long terme, qui favorise la réactivation imaginative. Chalvon-Demersay relève les conséquences passionnelles d'une relation sur le long terme des héros de séries télévisées, qui justifient selon elle la nécessité de l'envisager sous l'angle ontologique :

Le fait que le personnage de série ne provienne pas d'une recombinaison d'un matériau imaginaire individuel préexistant, que le référent soit si stable, si dru, si partagé, contribue à l'objectiver. Cette externalité transforme le lien entretenu avec lui, celui-ci devenant clairement une relation avec un autrui doté d'une altérité résistante et non un simple support de projections imaginaires. Ces éléments conduisent à réenvisager le type de lien que génère sa fréquentation, et notamment à juger trop partielle la notion psychologique d'identification. Il serait en effet plus exact, en tout cas moins inexact, de décrire ce lien comme une *relation* avec un autrui, une personne, une quasi-personne pourrait-on dire si le terme n'existait pas dans une autre acception, que comme une simple expansion de soi-même. C'est bien parce que l'on éprouve à leur égard une gamme de sentiments contrastés (de l'amour, de la colère, de l'amitié, de l'estime, etc.), dont l'identification au sens strict ne couvre qu'une petite surface, que l'on peut partir sur une piste ontologique. (Chalvon-Demersay 2012 : 41)

Cette relation en pointillés se rapproche des interactions humaines réelles, puisque nos fréquentations avec nos congénères se font sur un mode similaire, fondé sur l'alternance entre la séparation et les retrouvailles. La récurrence et la discontinuité narratives des récits sériels peuvent dès lors apparaître comme une modélisation fictionnelle du lien amical. Goffman remarque que les personnages sériels se prêtent ainsi beaucoup plus aisément que les personnages de récits unitaires à des « sous-modalités » (1991 [1974] : 352), encourageant une sortie du cadre fictionnel par les récepteurs :

on constate que les personnages de la radio et des feuilletons télévisés finissent par devenir à ce point réels pour certains spectateurs que ceux-ci consignent leurs opinions dans des lettres de conseil, de reproches ou d'encouragement qu'ils adressent à la station. (Goffman 1991 [1974] : 355)

Une telle rupture de cadre est favorisée selon lui par le contexte domestique de la réception télévisuelle :

Dès lors que les comédiens ne jouent pas en notre présence et qu'aucun étranger n'assiste au spectacle, nous avons toute liberté pour surmodaliser. Les projections privées et les spectacles télévisés sont donc particulièrement vulnérables. (Goffman 1991 [1974] : 360)

En outre, la notoriété de certains personnages sériels est parfois telle qu'elle déborde l'œuvre initiale et autorise de nombreuses formes de réinvestissements. Ce phénomène d'« émancipation transfictionnelle » du personnage (Saint-Gelais 2011 : 373) permet le réemploi à l'infini de personnages qui ont marqué l'imaginaire collectif à travers diverses opérations transfictionnelles, ainsi que les changements de distribution⁶⁰². Des personnages comme Sherlock Holmes, James Bond, ou Superman ont ainsi pu être incarnés sans encombre par différents acteurs, au cinéma ou à la télévision, cette « malléabilité » renforçant paradoxalement leur ancrage culturel :

c'est la malléabilité [...] qui contribue à cette émancipation. Tout porte à croire par exemple que la multiplicité des acteurs chargés de jouer le rôle de Holmes ou de Bond, loin de menacer l'intégrité de chacun, assure au contraire leur prégnance culturelle et leur disponibilité, tant narrative qu'idéologique, pour de nouveaux réemplois. (Saint-Gelais 2011 : 378)

Les personnages antérieurs à la série qui en propose une nouvelle version ne sont donc pas définitivement attachés à un acteur particulier, ce qui explique leur longévité. Sherlock Holmes, par exemple, a été successivement incarné par Alan Wheatley (1951), Douglas Wilmer (1964-1965), Peter Cushing (1968), puis Benedict Cumberbatch (2009-), pour ne citer que les séries produites par la BBC. Mais cette malléabilité n'est pas systématique ni absolue : lorsque le récit d'origine est télévisuel notamment, le personnage peut être définitivement attaché à l'acteur qui l'incarne. Ainsi dans les *comics* qui prolongent des séries à succès (*Buffy*⁶⁰³, *Doctor Who*⁶⁰⁴...), les dessins reprennent des traits reconnaissables des acteurs. Le personnage sériel au cinéma est aussi bien un « rôle » qu'un personnage suivant l'analyse de Gardies :

Entité culturelle, préexistante à l'œuvre, il apparaît comme une figure relativement stable, susceptible néanmoins d'accepter des variations mineures [...]. Raison pour laquelle le rôle de Tarzan pourra être interprété par Johnny Weissmuller aussi bien que par Buster Crabbe. Dans la mesure où les variantes que chacun introduit ne touchent pas aux traits définitoires du rôle, leur prestation est sémiotiquement équivalente [...]. (Gardies 1993 : 61)

⁶⁰² Voir chapitre 1, p. 64-65.

⁶⁰³ The WB, UPN 1997-2003.

⁶⁰⁴ BBC 2005-.

Dès lors, selon lui, l'acteur passe au second plan (Gardies 1999 : 35). Il ne faut cependant pas négliger de potentiels effets de starification très forts et le fait que certains acteurs parviennent à s'imposer dans un « rôle » (au sens de Gardies) sans être occultés par leur personnage⁶⁰⁵.

La relation au personnage évolue au fil du temps : tandis qu'au XIX^e siècle les interprétations « sérieuses » de la fiction étaient favorisées par les lecteurs (Lyon-Caen 2006)⁶⁰⁶, la culture contemporaine présente un goût plus marqué pour la réflexivité et la transgression. Mittell note à propos des séries télévisées :

Beaucoup de programmes contemporains ont une narration plus réflexive, qui adopte une esthétique opérationnelle et qui encourage les spectateurs à prêter attention au niveau du discours aussi bien qu'au monde narratif. Dans tous ces cas, les programmes télévisés narrativement complexes exigent à la fois une plus grande attention que d'ordinaire au média, et permettent aux spectateurs de faire l'expérience d'une plus grande confusion dans le processus de compréhension narrative. En bref, la télévision est devenue plus difficile à comprendre et exige des spectateurs qu'ils soient plus pleinement attentifs⁶⁰⁷. (Mittell 2011 : 78*)

Cette complexité et cette réflexivité se reflètent au niveau des structures narratives des programmes « complexes⁶⁰⁸ », mais également dans les pratiques des publics, comme le rappelle Caïra :

Le trafic d'êtres humains entre cadres documentaires et fictionnels s'intensifie à mesure que les fonctions créatives et critiques se décentralisent – notamment par le biais des communautés de fans – et que la réflexivité des œuvres tend à devenir une valeur esthétique en soi. Les clins d'œil d'auteurs s'invitant ou invitant leurs proches dans leurs œuvres en sont un symptôme. (Caïra 2011 : 104)

Cette appétence pour la traversée entre mondes fictionnels et monde réel me conduit à envisager le personnage sériel médiatique à partir de la notion de métalepse. Ryan propose à ce sujet une typologie largement reprise : elle distingue la « métalepse rhétorique », qui affecte l'axe vertical de la communication et atteint la distinction entre

⁶⁰⁵ Benedict Cumberbatch dans le rôle de Sherlock par exemple : les fans peuvent accorder la priorité à l'acteur ou au personnage, selon s'ils s'identifient plutôt comme des fans de Sherlock ou comme des fans de Cumberbatch.

⁶⁰⁶ Voir chapitre 6, p. 337-344.

⁶⁰⁷ « *Many contemporary programs are more reflexive in their narration, embracing an operational aesthetic, encouraging viewers to pay attention to the level of narrative discourse as well as the storyworld. In all of these instances, narratively complex television programs both demand that viewers pay attention more closely than typical for the medium, and allow for viewers to experience more confusion in their process of narrative comprehension. In short, television has become more difficult to understand, requiring viewers to engage more fully as attentive viewers.* »

⁶⁰⁸ Le terme est solidaire d'une approche normative chez Mittell : la complexité apparaît comme un gage de qualité.

les niveaux du racontant et du raconté, de la « métalepse ontologique », qui affecte l'axe horizontal du monde fictionnel et mélange différents niveaux diégétiques. La métalepse rhétorique – celle qui correspond à la définition de Genette (1972, 2004) – se contente de souligner la nature artéfactuelle des personnages sans bouleverser la structure du monde fictionnel :

La métalepse rhétorique ouvre une petite fenêtre qui autorise un coup d'œil rapide entre les niveaux, mais la fenêtre se ferme après quelques phrases, et l'opération finit par réaffirmer l'existence des frontières⁶⁰⁹. (Ryan 2006a : 207*)

La métalepse ontologique s'avère beaucoup radicale dans la mesure où elle repose sur l'interpénétration des différents mondes. Le brouillage des frontières est en effet intégré au dispositif narratif :

la métalepse rhétorique présente un acte de communication entre deux membres du même monde au sujet d'un membre d'un autre monde, [tandis que] la métalepse ontologique met en scène une action dont les participants appartiennent à deux domaines distincts. (Ryan 2005 : 207)

Cette terminologie a cependant été nuancée par certains chercheurs. Pier souligne la difficulté qu'il peut y avoir à distinguer entre les niveaux affectés par la métalepse et il préfère insister sur le rôle que joue cette forme de transgression dans la représentation artistique :

Dans les faits, les conceptions rhétorique et ontologique ne représentent peut-être pas tant deux types de métalepses que les deux principales approches du phénomène, l'une fondée prioritairement sur les effets (rhétoriques) produits par la représentation à travers le discours, l'autre sur les problèmes de paradoxes logiques rencontrés par la science moderne⁶¹⁰. (Pier 2013 : §11*)

Il propose par conséquent d'établir une hiérarchie entre les différents degrés de métalepse, selon l'intensité de la transgression, la plus faible étant la métalepse « minimale » (Pier 2005 : 249-250). Cette dernière consiste en un commentaire métanarratif du narrateur, qui peut feindre d'adopter les coordonnées temporelles du récit⁶¹¹. Ce type de métalepse se retrouve très souvent dans les feuilletons du XIX^e siècle,

⁶⁰⁹ « *Rhetorical metalepsis opens a small window that allows a quick glance across levels, but the window closes after a few sentences, and the operation ends up reasserting the existence of the boundaries.* »

⁶¹⁰ « *In effect, the rhetorical and the ontological conceptions may represent not so much two types of metalepsis as they point to the two main approaches to the phenomenon, the one based primarily in the (rhetorical) effects produced by representation through discourse or other semiotic means, the other in the problems of logical paradox encountered by modern science.* »

⁶¹¹ Les degrés supérieurs selon Pier sont la métalepse « auctoriale », qui « tout en coupant la trame de l'histoire, n'est pas particulièrement transgressive », la métalepse « descendante », dans laquelle la transgression des niveaux est patente », et enfin, la métalepse « ascendante », qui, contrairement à la

par exemple chez Balzac, Dumas ou Sue, qui multiplient les adresses au lecteur⁶¹². Lavocat (2016 : 518) considère également que la distinction entre métalepse rhétorique et métalepse ontologique n'est que partiellement opérante et elle retient une définition fondée sur l'effet produit, c'est-à-dire un « ébranlement cognitif »⁶¹³. Prenant de revers une tradition critique très installée, elle récuse néanmoins, en dépit de cet « ébranlement », la nature fondamentalement transgressive de la métalepse :

Il n'est pas certain [...] que la visée et l'effet principal de la métalepse soit de contrarier l'immersion fictionnelle : parfois les métalepses renforcent celles-ci ou du moins en manifestent la prégnance [...]. (Lavocat 2016 : 519)

Si la métalepse se retrouve dans de nombreux types de fictions, Lavocat note que la série télévisée constitue un terrain particulièrement favorable :

la tendance métaleptique forte des séries ne fait que confirmer le rôle du média télévisuel dans la redéfinition et le brouillage des espaces réels et fictionnels, en raison de sa pénétration sur la longue durée dans la vie quotidienne et l'espace privé. (Lavocat 2016 : 512)

Il faut cependant préciser que cette « pénétration » n'est pas propre uniquement à la télévision, car elle est aussi liée à la *sérialité*. Elle s'observait déjà dans le roman-feuilleton, la bande dessinée, ou encore les feuilletons radiophoniques, ainsi qu'à travers les produits dérivés qui les accompagnent, comme les jouets qui incitent les enfants à imaginer de nouvelles aventures pour leurs héros préférés ou à réinterpréter celles qu'ils ont lues dans les bandes dessinées ou vues à la télévision ou au cinéma. En outre, elle n'engage pas uniquement la structure narrative : des effets et usages métaleptiques peuvent s'observer dans le cas de récits qui ne recourent pas à la métalepse. On peut ainsi différencier la métalepse à proprement parler, dont l'effet est structuré par le récit, que Doležel désigne comme un « court-circuit *diégétisé* » (2010 : 113) et l'« effet

métalepse auctoriale et à la métalepse descendante, est « extramétaleptique » (c'est le personnage qui franchit les niveaux intra- et extradiégétique) (2005 : 249-252).

⁶¹² Voir Ryan (2003 : 89).

⁶¹³ « La distinction entre métalepse rhétorique et métalepse ontologique doit tout d'abord être requalifiée en termes de degré ; car toute métalepse est ontologique dans la mesure où elle produit des effets liés à une impossibilité causée par la rencontre d'entités et de mondes de statuts différents. En tant que paradoxe, la métalepse induit une réponse cognitive singulière, d'amplitude variable, qui tient sans doute au blocage de la compréhension causé par tout paradoxe, mais ne s'y résout pas. La métalepse induit un effet de choc et un plaisir particuliers, qu'il est bien difficile de cerner tant elle varie, dans sa forme et ses visées, dans le temps et les différents médias.

À tout le moins peut-on affirmer que l'idée d'un ébranlement cognitif est substantielle à la métalepse » (Lavocat 2016 : 518).

métaleptique non voulu », selon l'expression de Schaeffer. Ce dernier s'appuie sur l'exemple du discours final du *Dictateur* (Chaplin 1940). Ce discours a semblé dysfonctionnel à certains spectateurs à l'époque de la sortie du film, qui ont trouvé que la présence de Charlie Chaplin faisait disparaître le personnage du barbier juif (Schaeffer 2005 : 325). La personnalité de l'acteur émergeait donc sous le masque du personnage. L'« effet métaleptique » peut donc résulter de différents cas de figure :

- Soit il est inclus dans le dispositif narratif et se laisse saisir formellement par l'analyse des structures narratives, et/ou sémantiquement par l'analyse du statut logique des entités. On pourrait parler alors de métalepse objective : l'effet de dissonance cognitive est indispensable à la compréhension du récit.
- Soit il s'agit d'un effet de réception contextuel, parfois indépendant de l'intentionnalité auctoriale. Il s'agit alors d'une métalepse subjective, qui demeure optionnelle, voire qui détourne le récit de son fonctionnement « normal ».

Le second cas est particulièrement courant dans les séries télévisées. Si les débordements extradiégétiques des personnages s'observent dans tous les médias, l'affordance médiatique remplit un rôle fondamental pour la question soulevée dans ce chapitre. Comme le note Chalvon-Demersay, « le héros de série télévisée procède d'une fusion d'un type particulier entre le personnage et le comédien » (2011 : §4). En effet, la série télévisée s'avère triplement métaleptique :

- Elle l'est d'abord en tant que *fiction*, si l'on accepte la définition maximaliste que retiennent Genette (2004) ou Schaeffer (2005), ce dernier faisant de la métalepse l'emblème du processus immersif.
- Elle l'est aussi en tant que *récit sériel*, du fait de l'effet de présence accru par la sérialité, les personnages continuant à « habiter » la vie quotidienne des récepteurs entre les épisodes. C'est la *récurrence* des personnages qui organise l'effet de métalepse dans les récits sériels, et donc la récurrence de la relation que les récepteurs entretiennent avec eux.

Ces deux premiers niveaux ne sont pas propres à la série télévisée et résultent d'une acception large de la notion de métalepse qui ne fait pas consensus⁶¹⁴. Il faut cependant ajouter un troisième facteur, qui contribue à rendre l'effet beaucoup plus saillant que dans d'autres médias :

⁶¹⁴ Voir Lavocat 2016 : 473-520.

- La série télévisée serait particulièrement métaleptique du fait de l’incarnation actorielle, qui assimile le personnage à son acteur, et qui incite le public à opérer des recouvrements transfictionnels entre des personnages différents, appartenant à des mondes fictionnels différents, mais incarnés par un même acteur.

J’interrogerai le lien complexe au personnage sériel en me situant aux bornes extrêmes de mon corpus, afin de faire apparaître les modulations de ces effets métaleptiques liées au contexte historico-culturel aussi bien qu’aux propriétés des différents médias.

I — USAGES DU PERSONNAGE DE FICTION DANS LE ROMAN-FEUILLETON

J’ai souligné dans le chapitre 5 que l’efficacité de la tension narrative reposait sur deux niveaux de temporalités, le court terme (comment un personnage va-t-il se sortir d’une situation périlleuse ?) et le long terme (le devenir existentiel des personnages). Comme je l’ai noté, l’investissement du lecteur dans ces incertitudes dépend de l’attachement au personnage. Les modalités de cet attachement se fondent sur des valeurs éthiques et affectives aux contours instables, qui évoluent selon les époques, les groupes sociaux, et mêmes les individus.

1. Modalités de l’attachement aux personnages dans *Les Mystères de Paris*

Le fonctionnement archétypal des héros des *Mystères de Paris* a été analysé par Eco dans le chapitre de *De Superman au Surhomme* qu’il consacre à l’œuvre de Sue (« Eugène Sue : le socialisme et la consolation », 1992 : 39-83). Eco envisage la stéréotypie comme l’élément clé de compréhension des personnages – au prix parfois d’une certaine simplification. Suivant son hypothèse, le héros du roman-feuilleton de la première moitié du XIX^e siècle, doté de qualités hors du commun, est à l’origine du mythe du Surhomme, qui remplit une fonction de consolation. Le prince Rodolphe de Gerolstein, « héros tout-puissant », correspond ainsi au type du « justicier solitaire et marginal » (Queffélec 1989 : 27) qui connaîtra, sous ses divers avatars, la fortune que l’on sait dans la littérature de grande distribution. Il en résulte un manichéisme prononcé, fondé sur un « puissant jeu élémentaire d’archétypes » (Eco 1992 : 74) et exploitant les lieux communs de la

littérature romantique, dont on peut dresser un catalogue partiel : le Chourineur est une figure de criminel repentant ; Fleur-de-Marie, la jeune prostituée sauvée par Rodolphe, est une illustration du type de la « vierge souillée » (Eco 1992 : 73), etc. L'auteur convoque un nombre impressionnant de personnages, qui sont utilisés comme des outils mis au service de l'intrigue, et qui peuvent être délaissés, momentanément ou définitivement, au cours de l'histoire. Le personnage, souvent dépourvu d'épaisseur psychologique, apparaît davantage comme un accessoire favorisant une esthétique du coup de théâtre, de la surprise permanente, et nourrissant la dimension dramatique du récit, à l'encontre des critères de vraisemblance qui se construisent parallèlement dans le paradigme réaliste. Sue se préoccupe plutôt de produire des effets que de peindre des personnages dotés d'une psychologie crédible. Ainsi, l'aristocrate Rodolphe est capable de se mêler très naturellement à la foule des « classes dangereuses », maîtrisant toutes les conventions langagières, comportementales et autres du milieu auquel il se mêle. Le fonctionnement des *Mystères* est jugé de manière très défavorable par Eco, qui parle de « consolation mystificatrice » (1992 : 83) fondée sur l'espoir qu'un homme de qualité supérieure vienne sauver les pauvres méritants :

chez Sue, la scène type se déroule ainsi : un groupe de malheureux (les Morel, la Louve en prison, Fleur-de-Marie dans au moins trois ou quatre situations) se plaignent pendant des pages et des pages, exposant des problèmes très pénibles et très pathétiques. Quand la tension est à son comble, Rodolphe – ou l'un de ses mandataires – arrive et panse les plaies. Aussitôt l'aventure reprend et, pendant des pages et des pages, les mêmes protagonistes s'entretiennent entre eux ou avec de nouveaux venus, racontant combien ils étaient mal avant et combien le Prince les a sauvés du désespoir. (Eco 1992 : 82)

Il suffit de quelques mots pour que Le Chourineur abjure sa vie de criminel, pour se transformer aussitôt en serviteur soumis de Rodolphe :

depuis que je vous connais et que vous m'avez dit ces deux mots : *Tu as encore du CŒUR et de l'HONNEUR*, c'est étonnant comme je réfléchis... C'est tout de même drôle que deux mots, deux seuls mots, produisent ça. Mais, au fait, semez deux petits grains de blé de rien du tout dans la terre, et il va pousser de grands épis. (Sue, « Récompense », 22, I, *Journal des débats*, 13 juillet 1842 : 1)

Cependant, juger les personnages de Sue sur des critères de vraisemblance revient à déplacer le curseur des valeurs par rapport à celui des premiers publics⁶¹⁵. Les lecteurs de Sue, on l'a dit, s'enthousiasment pour la *vérité*. La vraisemblance telle que nous la concevons actuellement, c'est-à-dire comme un enchaînement d'actions réalistes qui peut

⁶¹⁵ Voir chapitre 3, p. 175-187.

entrer en résonnance avec des scripts endo-narratifs, ne rentre pas en ligne de compte. C'est parce que les personnages sont « vrais » qu'ils suscitent l'empathie, et donc la volonté d'agir sur le monde réel pour l'améliorer.

Les lettres à Sue nous donnent de précieux renseignements sur les valeurs et les attentes investies par ses lecteurs. La lettre d'Adrien Decourcelle citée dans le chapitre 5⁶¹⁶ révèle ses réactions affectives et revendique des symptômes physiologiques à la lecture des *Mystères de Paris* : « j'ai eu la chair de poule pour le pauvre Germain pendant le récit de Pique-Vinaigre, et puis ma poitrine s'est dilatée ». Il ajoute :

quand Rodolphe pleurait sa fille, j'ai pleuré avec lui, quand on [a] annoncé Mme d'Harville, j'avais la respiration étranglée et enfin quand la bombe a éclaté, je n'ai plu su où j'étais, je ne le sais pas encore ; j'ai pleuré et quand Murph s'est mouché comme un trombone pour cacher son émotion, j'ai ri à me trouver mal [...]. (Adrien Decourcelle, sans date, in Galvan 1998, t.2 : 298, lettre 378)

Lyon-Caen rappelle cependant la rareté de telles descriptions, la lecture étant davantage perçue par les lecteurs de Sue comme une pratique individuelle : « il s'agit d'un rapt de l'âme, d'un bouleversement tout intérieur, qui ne produit pas d'autre signes que le besoin d'écrire » (2006 : 123), ce qui témoigne d'une évolution par rapport au siècle précédent, marqué selon elle par le modèle romantique de la lecture larmoyante. Pour les lectrices issues de la bourgeoisie ou de la petite bourgeoisie qui écrivent à Sue, le modèle est généralement celui de la compassion plutôt que celui de l'identification : « Les lectrices d'Eugène Sue recourent [...] moins souvent à la référence au type que les lectrices de Balzac. Les héroïnes des romans qu'elles lisent leur paraissent sans doute plus lointaines [...] » (2006 : 239). Lyon-Caen relève l'écart de classe entre les épistolières, généralement issues de la petite bourgeoisie, et les personnages féminins : nulle identification possible avec le destin de Fleur-de-Marie, jeune prostituée, ou de Clémence d'Harville qui appartient à l'inverse aux hautes sphères de l'aristocratie. Les personnages qui se rapprochent de leur expérience s'avèrent trop secondaires pour susciter l'identification.

En revanche, le personnage comme type est souvent convoqué par les lecteurs qui proposent une interprétation sociale de l'ouvrage. Un certain nombre de correspondants reconnaissent en effet dans la voix des personnages issus des couches populaires l'expression authentique des catégories socio-professionnelles qu'ils emblématisent : des

⁶¹⁶ Voir chapitre 5, p. 288.

prostituées repenties (Fleur-de-Marie, La Louve), un ancien forçat (Le Chourineur), un ouvrier-lapidaire et sa famille (Morel), une grisette (Rigolette)... Ces portraits ont produit chez certains lecteurs une forte impression d'homologie entre les contenus fictionnels du roman et la réalité sociale. Le « naturel » et la « vérité » du roman sont ainsi valorisés dans de nombreuses lettres adressées à Sue, à une époque où le « statut éthique et aléthique⁶¹⁷ » des énoncés fictionnels ne fait aucun doute. Dans le même sens, Désiré Laverdant souligne le rôle de la fiction dans l'analyse du monde social :

Nos lecteurs ont vu comment cet habile écrivain, dans un récit dramatique, avait franchement abordé les questions d'organisation du travail, démontré le rapport intime de ces questions avec la moralité et le bonheur des hommes ; comment il avait, avec sagacité, indiqué des solutions. (Laverdant, *La Phalange*, 17 juillet 1842)

L'« immoralité » apparente du récit fait selon lui sens dans la mesure où elle fait office de révélateur de la vérité :

Diront-ils que ces histoires, si saisissantes par leur vérité dans le récit de M. Eugène Sue, sont de pures inventions ? [...] Oh ! Félicitons M. Eugène Sue d'avoir signalé avec tant de vigueur ces faits épouvantables, car ces faits existent, ces martyres sont subis autour de nous, chaque jour, à toute heure. (Laverdant, *La Phalange*, 17 juillet 1842)

Jules Vinçard, animateur de *La Ruche populaire*, est particulièrement frappé par le portrait de Martial :

Mille fois bravo, énergique et puissant poète, votre imagination ne vous a point trompé, *Martial* est parfait de nature et de vérité, oui c'est bien là le vrai *bachoteux*, toute cette malheureuse famille est bien prise sur le fait, on la voit, on l'entend ! (Vinçard, 23 mars 1843, in Galvan 1998 t. 1 : 147, lettre 37)

« Vous n'avez rien oublié, vous savez peindre vos tableaux avec une vérité qui vous est particulière », s'enthousiasme encore l'ébéniste Becquerel (21 novembre 1843, in Galvan 1998, t. 2 : 183, lettre 303). Mêmes remarques dans les lettres d'Agricol Perdiguier, menuisier et auteur du *Livre du Compagnonnage* en 1839, qui se définit comme « prolétaire pur-sang » : « Oui, monsieur, je connais Rodolphe, la Goualeuse, le Chourineur, le Maître d'école, etc., etc. ; vos tableaux sont pleins d'énergie et de vérité, et les moralités qui en ressortent sont souvent effrayantes ! » (6 janvier 1844, in Galvan, 1998 t. 2 : 345, lettre 345). Suivant les lecteurs les plus enthousiastes des *Mystères*,

⁶¹⁷ Le « statut éthique et aléthique » des énoncés fictionnels se définit, selon Baroni, par « la responsabilité de l'auteur, la dimension morale de ses écrits, mais aussi leur prétention à fournir un accès à une *réalité* ou à une *vérité* (*aléthèia*) » (2009 : 167).

l'auteur a su capturer l'essence du prolétariat et produire des types représentatifs de la misère populaire. Eugène Sue est ainsi érigé en porte-voix des classes populaires, à une période où la presse ouvrière se développe et cherche à se faire entendre, comme l'a montré Jacques Rancière (1981). Les personnages charitables du roman sont donnés à lire comme des exemples à suivre pour les riches, suivant le programme formulé l'artisan Morel :

Si les riches savaient ! Si les riches savaient ! [...] Le malheur est qu'ils ne savent pas... Le malheur est qu'il y a par exemple, beaucoup d'agens [*sic*] pour découvrir les gueux qui ont commis des crimes, et qu'il n'y a pas beaucoup d'agens [*sic*] pour découvrir les honnêtes ouvriers accablés de famille qui sont dans la dernière des misères et qui, faute d'un peu de secours donné à point, se laissent quelquefois tenter. C'est bon de punir le mal, ça serait peut-être meilleur de l'empêcher. (Sue, « La dette », 7, III, *Journal des débats*, 2 décembre 1842 : 1)

Le déchaînement de l'enthousiasme populaire atteint son paroxysme au moment du récit des malheurs de l'artisan Morel⁶¹⁸, l'un des sommets mélodramatiques du roman, qui joue sur le contraste scandaleux entre la valeur des pierres précieuses taillées par le pauvre lapidaire et la misère noire dans laquelle il vit avec sa famille. Cet exemple se situe dans le cadre des « stratégies d'empathie médiatrice⁶¹⁹ » (Keen 2006 : 215*), qui construisent un lien à l'égard d'un groupe extérieur à celui de l'auteur et des lecteurs – le public cible des *Mystères* restant les bourgeois susceptibles de se livrer à la charité.

Ainsi, *Les Mystères de Paris* peuvent être envisagés comme une représentation jugée « fidèle », bien que dramatisée, d'une vie dont la forme et les valeurs sont reconnues par le public qui les fait siennes. C'est certainement dans les usages développés par les lecteurs des *Mystères de Paris*, qui deviendront caractéristiques de la réception des récits sériels en régime médiatique, que se situe d'ailleurs le plus grand intérêt du roman pour le chercheur.

⁶¹⁸ Ernest Legouvé décrit ainsi « le succès croissant des ouvrages de Sue et le développement de son influence sur les masses populaires » et rapporte cette anecdote tragique : « Il exerçait une sorte de royauté sur le peuple de Paris. Les sympathies les plus ardentes, les enthousiasmes les plus reconnaissants saluaient chacun de ces chapitres et se traduisaient parfois d'une manière étrange et tragique. Un soir, en rentrant chez lui, il heurta du pied, dans l'obscurité, un objet suspendu et mobile : il allume une bougie, que voit-il ? Les deux pieds d'un homme qui avait pénétré dans son antichambre, on n'a jamais su comment, et qui était venu s'y pendre ; il tenait dans sa main un billet ainsi conçu : “Je me tue par désespoir ; il m'a semblé que la mort me serait moins dure, si je mourais sous le toit de celui qui nous aime et nous défend.” Ce fanatisme pour Sue datait surtout de la publication d'un épisode que vous vous rappelez peut-être, l'histoire de la famille Morel. » (Legouvé 1886 : 377).

⁶¹⁹ « *ambassadorial strategic empathy* », à la différence des « stratégies d'empathie intégrée » (« *bounded strategic empathy* »), qui concernent des personnes appartenant à un groupe identique à celui des personnages, et des « stratégies d'empathie partagée » (« *broadcast strategic empathy* ») qui insistent sur l'universalité des émotions (Keen 2006 : 215*).

Les lecteurs ne se contentent pas d'enregistrer les événements, mais ils cherchent à intervenir sur le texte. Nombreux sont les ceux qui tentent de négocier avec l'auteur le retour d'un personnage ou une fin heureuse pour l'héroïne :

L'attente dans laquelle je suis pendant le temps qui s'écoule entre les différentes parties, n'a été soutenue que par l'espérance de voir le Chourineur réparaître sur la scène. Je pense que ce désir, tous vos lecteurs le partagent. Je me fais donc l'écho de leur demande et je vous prie, pour l'entier succès de votre livre, de le faire ainsi admirer ainsi que vous [*sic*], ce qui ne manquera pas si vous accédez à ma demande. (X. Z., in Galvan 1998 t. 1 : 162, lettre 48)

Ah ! Monsieur Eugène Sue, de grâce ne lessé [*sic*] pas posséder encore une fois cette malheureuse enfant [Fleur-de-Marie] par ces misérables, ou votre roman sera immoral. Une mère qui plonge son enfant dans la misère la plus profonde mérite bien de ne plus la revoir et de mourir de honte. Mettez l'enfant dans un couvent pour expiation. (V. G., sans date, in Galvan 1998, t. 2 : 321, lettre 395)

Notons que ces lecteurs, tout en valorisant la lecture immersive, envisagent malgré tout les personnages comme le résultat d'une production. Alors que le roman-feuilleton n'en est qu'au début de son histoire, ils parviennent très tôt à identifier les processus spécifiques de son écriture, qui leur ménagent, pensent-ils, une marge d'intervention potentielle. En confrontant l'auteur avec les scénarios qu'ils ont anticipés pour la suite de l'histoire, les lecteurs cherchent ainsi à participer à l'écriture du récit dans lequel ils se sont investis. De fait, Sue se plie au désir de ses lecteurs et fait réapparaître le Chourineur dans la sixième partie des *Mystères de Paris*. Dans la dernière citation (V. G.), on a même une proposition de dénouement parfaitement crédible et en accord avec le projet de l'auteur ; il est intéressant d'ailleurs de constater que l'option choisie par Sue n'est pas si éloignée de celle que lui suggère sa lectrice : Fleur-de-Marie se retire bel et bien dans un couvent, mais n'échappe pas à un destin tragique, puisqu'elle y meurt de culpabilité⁶²⁰. Lavocat propose la distinction suivante entre empathie fictionnelle et empathie réelle : « L'empathie provoquée par la fiction ne nous invite pas à l'action : c'est une différence fondamentale avec l'empathie provoquée par une situation réelle » (2016 : 361). La fiction se définit pragmatiquement selon elle par la suspension de notre impulsion à l'action : les lecteurs d'*Anna Karénine* savent bien qu'ils ne peuvent pas empêcher l'héroïne de se jeter sous les roues du train. Schaeffer soutient également que la fonction cognitive de la fiction permet de se détacher des « boucles réactionnelles courtes » :

Les modèles fictionnels sont en effet susceptibles de nous détourner de boucles réactionnelles courtes intempestives, de nous amener à suspendre notre jugement, à peser des évaluations

⁶²⁰ Voir chapitre 9, p. 515-528.

axiologiques, à simuler des réactions affectives ou des engagements pulsionnels sans que ces expérimentations ne soient directement sanctionnées par le réel, et ainsi de suite. (Schaeffer 2002 : n. p.)

On pourrait compléter ces affirmations à partir de la réception des récits sériels, et parler plutôt d'une suspension de notre impulsion à l'action *immédiate*, au sens d'action non médiatisée : craignant une issue fatale pour les personnages, les lecteurs s'empressent malgré tout d'écrire à l'écrivain pour lui demander de les « sauver », ce qui constitue une forme de réaction empathique.

Par ailleurs, l'un des symptômes les plus frappants de l'immense succès des *Mystères* est bien l'imprégnation des personnages et de leurs aventures dans l'imaginaire collectif, au-delà des objectifs exemplaires du roman. Le témoignage de Théophile Gautier dans les colonnes de *La Presse*, quoiqu'évidemment hyperbolique, est riche d'enseignements à cet égard⁶²¹. Les personnages ainsi hypostasiés sont extraits de leur ancrage médiatique d'origine (leur histoire est prise en charge oralement) et pourvus d'une forme d'existence sociale puisque leur actualité est plus brûlante encore pour le public que les informations contenues dans le reste du journal. Sainte-Beuve note que les personnages sont également l'objet d'œuvres dérivées :

Le grand succès croissant et persistant, c'est celui des *Mystères de Paris*. [...] Il en a déjà été fait des gravures isolées qui se voient dans les passages et sur les boulevards ; il y a des romances de la Goualeuse et on les chante au piano. (Sainte-Beuve, lettre à Juste Olivier du 28 juillet 1843, in Lyon-Caen 2009 : 1224)

On peut ainsi citer, en guise d'exemple de ces usages appropriatifs des personnages, une romance sur Fleur-de-Marie écrite par Émile Varin et mise en musique par Jules Barbot, adressée à Sue le 27 octobre 1843 : « Mon odieux passé m'opprime... / En tout temps, partout, il me suit » (in Galvan 1998 t. 2 : 138). Les personnages viennent également enrichir le vocabulaire argotique : le mot « pipelet », plus souvent employé au féminin « pipelette », est directement tiré, par antonomase, du concierge des *Mystères*, Pipelet. De même que, de nos jours, il est difficile d'ignorer les derniers déboires de Jon Snow, même lorsqu'on ne suit pas *Game of Thrones*, les personnages des *Mystères* occupent le devant de la scène et saturent l'espace médiatique le temps de la diffusion du feuilleton.

⁶²¹ Voir chapitre 5, p. 276.

2. Un lecteur critique des *Mystères de Paris* : Karl Marx.

Selon Lyon-Caen, il n'y a pas d'opposition entre les deux régimes de lecture, l'un romanesque, l'autre politique, qu'elle relève dans la correspondance de Sue : « Les scripteurs “politiques” n'échappent pas à l'identification avec les personnages du roman qui fonde l'écriture de soi » (1998 : 120). L'historienne de la littérature va même jusqu'à proposer l'hypothèse que ces deux régimes fonctionnent de pair : « Il est donc possible que l'efficacité du roman comme tribune ne soit garantie que si l'auteur respecte les règles du jeu romanesque » (Lyon-Caen 1998 : 120). Le compte-rendu des *Mystères de Paris* par Marx constitue un bon exemple d'une critique rationnelle qui révèle toutefois les marques d'un investissement affectif dans le monde narratif. En 1845, paraît *La Sainte Famille, ou Critique de la Critique critique – contre Bruno Bauer et consorts*. Leurs auteurs, Marx et Engels, dirigent cet ouvrage contre le cercle des socialistes utopistes à travers Bauer. Deux chapitres, entièrement rédigés par Marx en 1844, s'attachent à réfuter Szeliga, critique littéraire proche de ce courant et grand thuriféraire des *Mystères de Paris*. Pour lui répondre, Marx se propose d'analyser à son tour le roman-feuilleton de Sue. Installé à Paris depuis 1843, il a d'ailleurs pu constater lui-même le succès de l'œuvre.

Dans ces chapitres⁶²², les niveaux romanesque et philosophique du discours se superposent. La méthode de Marx consiste à suivre chacun des personnages que rencontre le héros, pour montrer que la charité de Rodolphe, loin d'être un bienfait, est en fait une nuisance. Il feint d'entrer dans le monde fictionnel par le biais de figures métaleptiques plus habituelles dans un texte de fiction que dans un texte théorique. Ces figures sont similaires à celles que Sue utilise lui-même de façon récurrente dans les *Mystères* : « Accompagnons maintenant Fleur-de-Marie dans sa première promenade avec Rodolphe » (1982 [1845] : 616). Ce procédé lui permet de se mettre en scène en prise directe avec Rodolphe, que Szeliga considérait comme un représentant de l'idéalisme. Il peut ainsi s'attaquer directement aux idées de Sue, par exemple au projet de la Banque des Pauvres, dont il dénonce l'inconséquence économique.

Pour comprendre plus précisément le fonctionnement de la critique marxienne, on peut relever l'exemple du traitement d'un personnage emblématique : Fleur-de-Marie.

⁶²² Pour une analyse plus détaillée de ces chapitres de *La Sainte Famille*, voir Charentenay (de), Goudmand (2014).

Dans le roman, la jeune orpheline de seize ans est sauvée de son destin par Rodolphe, qui admire sa pureté préservée malgré une vie de perdition, et il la conduit dans la ferme de Bouqueval, où elle reprend goût à la vie. Mais sa rencontre avec l'Abbé de Bouqueval lui fait prendre conscience de sa « faute » : « ma honte est ineffaçable. [...] [V]ous et Madame Georges, en me faisant comprendre la vertu, vous m'avez aussi fait comprendre la profondeur de mon abjection passée ; rien ne pourra m'empêcher d'avoir été le rebut de ce qu'il y a de plus vil au monde » (« Le presbytère », *Journal des débats*, 4 novembre 1842 : 2). Lorsque Rodolphe découvre que Fleur-de-Marie est en fait sa fille, il la rétablit dans ses droits naturels, mais celle-ci choisit de se retirer dans un couvent, où elle meurt peu de temps après être entrée, tourmentée par son statut de pécheresse. Dans son analyse du personnage, Marx est rattrapé par l'immersion dans la fiction :

Le bien et le mal, dans l'esprit de Marie, ne sont pas les abstractions morales du bien et du mal. Elle est bonne, car elle n'a jamais fait de mal à personne, elle s'est toujours montrée humaine envers son entourage inhumain. [...] Elle ne mesure pas son existence à l'idéal du bien, mais à sa propre individualité, à son être naturel. (Marx 1982 [1845] : 616)

Se donne ici à lire une réelle empathie pour la jeune fille forte et volontaire qu'était Fleur-de-Marie au début du roman, cette dernière étant capable d'un stoïcisme pratique grâce auquel elle fait face à une réalité impitoyable, comme lorsqu'elle menace le Chourineur à l'aide de son couteau dans le premier chapitre, et Marx manifeste son regret qu'elle ait été corrompue par l'hypocrisie catholique. Or cet attachement se fonde sur une hypostase du personnage qui permet à Marx de tracer le portrait d'une Fleur-de-Marie possible, celle qu'elle serait restée si Rodolphe n'avait pas décidé de la « sauver », bref d'une Fleur-de-Marie beaucoup plus conforme aux idées marxiennes, que les concepts de péché ou de pureté n'ont pas atteinte. Selon Marx, c'est pour finalement se conformer à l'idéologie bourgeoise, que Sue avait initialement malmenée en faisant de son héroïne une prostituée indépendante et autonome, qu'il la sacrifie sur l'autel de la religion :

Voilà donc Fleur-de-Marie sous son aspect primitif, en figure non critique. Eugène Sue s'est élevé au-dessus du monde. Il a heurté de front les préjugés de la bourgeoisie. Il n'aura livré Fleur-de-Marie à son héros Rodolphe que pour expier sa propre témérité. (Marx 1982 [1845] : 617)

En isolant Fleur-de-Marie de son devenir romanesque, en imaginant les premiers traits d'une version contrefictionnelle dans laquelle elle n'aurait pas rencontré Rodolphe, Marx lie sa démarche critique à son investissement passionnel dans la fiction. Ce mécanisme a été souligné par Pierre Macherey :

En lisant le chapitre 8 de *La Sainte Famille*, où Marx paraît à un certain moment s'emballer personnellement pour la destinée de Fleur-de Marie, comme si celle-ci n'était pas seulement un personnage du roman de Sue mais existait réellement et était même l'une de ses proches, nous verrons qu'en dépit de ses réserves à l'encontre du genre, dans lequel il diagnostique une forme particulièrement nocive d'endoctrinement contre-révolutionnaire, il n'est pas resté lui-même insensible à cet aspect de son fonctionnement, et qu'il est, si on peut dire, entré dans le jeu de la fiction feuilletonesque, qui a fini par le rattraper, tant ses ressorts sont efficaces et imparables. (Macherey 2006 : n. p.)

Il faut toutefois nuancer légèrement ce propos de Macherey : c'est précisément parce que Fleur-de-Marie est un personnage du roman de Sue qu'il la traite comme si elle existait réellement, cette attitude relevant simplement d'une posture d'immersion fictionnelle. Même si la démarche ne donne pas lieu à une réécriture du roman en bonne et due forme, on n'en assiste pas moins à la mise en place très nette d'un scénario alternatif au destin de Fleur-de-Marie. Marx correspond donc au lecteur que Sue appelle de ses vœux, qui rentre dans le débat économique proposé par le feuilleton, lorsqu'il soumet son projet « aux réflexions des personnes qui s'intéressent aux classes ouvrières » (Sue, « La banque des pauvres », 2, VIII, *Journal des débats*, 28 juillet 1843 : 2). Cette attitude de lecteur est déjà en creux un aveu du privilège accordé à la fiction et à sa valeur aléthique, comme l'a observé Macherey :

Ceci revient à traiter *Les Mystères de Paris*, non comme une allégorie dont les héros, incarnant de pures idées, sont des abstractions forgées de toutes pièces, mais comme un document, dont l'étude attentive délivre un enseignement à propos de certains aspects des rapports interhumains propres à un état déterminé de la société, donc réellement et concrètement caractérisés. (Macherey 2006 : n. p.)

C'est sur le terrain de la vérité que Marx attaque le roman-feuilleton. Comme pour les correspondants de Sue, la fiction est pour Marx un terrain privilégié du débat politique, parce que son déroulement s'offre à une transformation immédiate par l'imagination. Avec la critique de Marx, on touche aux limites de l'analyse philosophique des textes de fiction :

[L]a philosophie défend en général une conception très restrictive des modalités de la connaissance humaine et, notamment, sous-estime l'accès non réflexif au monde que rend possible l'exemplification mimétique. (Schaeffer 1999 : 57)

La valeur aléthique de la fiction serait ainsi dans la fiction même, dans la modélisation spécifique qu'elle implique, et non dans une vulgarisation documentaire, qui est souvent le seul mérite qu'on lui reconnaisse. Il faut tenir compte à la fois de la spécificité du mode

d'action de la fiction et de la polyphonie que suppose son insertion dans des circuits sociaux complexes. Si la fiction peut avoir un effet de politisation, elle le doit autant aux mécanismes de l'immersion qu'au contenu idéologique des textes. Les affects qu'elle suppose donnent au texte fictionnel une puissance politique que le discours rationnel seul ne peut avoir.

3. **Empathie et vérité dans la réception du roman-feuilleton au XIX^e siècle**

Il est intéressant à ce moment de l'analyse de mettre en dialogue les réflexions de Lyon-Caen (2006) et de Lavocat (2016). L'étude des enjeux de la lecture par Lyon-Caen concerne un contexte historique précis, celui du premier XIX^e siècle en France. Lavocat, à l'inverse, propose un modèle théorique de la fiction qui cherche à embrasser un large éventail de pratiques, sans se focaliser exclusivement sur les seules fictions occidentales du XIX^e au XXI^e siècle⁶²³.

L'instabilité des attitudes pragmatiques vis-à-vis de la fiction apparaît nettement dans l'analyse de Lyon-Caen. Pour les lecteurs qui l'occupent, le « réalisme », au sens où les lois du monde fictionnel se rapprochent de la manière la plus exacte possible de celles du monde réel, importe bien moins que la « vérité » : les personnages doivent être « vrais », c'est-à-dire touchants : ils ne peuvent affecter les lecteurs que s'ils leur rappellent, par analogie, leur propre situation ou des situations qu'ils ont observées empiriquement. Fleur-de-Marie, Morel, le Chourineur sont « vrais », non parce qu'ils réfèrent à des personnes existantes, mais en tant qu'ils exemplifient les tares de la société. D'où la démarche analogique qui pousse les épistoliers et les épistolières à raconter leur propre histoire ou des parcours qui leur semblent similaires. Les personnages permettent d'enrichir la vision du monde des lecteurs, de créer un espace de pensée qui peut aboutir à des améliorations concrètes. Une telle conception provient d'un manque : les colonnes du roman-feuilleton apparaissent comme l'unique lieu de représentation des classes populaires, puis de réflexion sur le sort de celles-ci. Elle est donc liée à un contexte politique spécifique. À l'inverse, la censure drastique qui règne sous le Second Empire interdit aux feuilletonistes de donner une telle teneur à leurs récits (Lyon-Caen 1998 : 122).

⁶²³ Elle utilise ainsi des exemples auxquels se confrontent rarement les théoriciens de la fiction : le personnage japonais Di Gi Charat, le *Dit du Genji*, etc.

Faut-il en conclure pour autant que le XIX^e siècle est marqué par un effacement des frontières entre fiction et documentaire ? Le problème de la culture de l'empathie, selon Lavocat, est qu'elle « va de pair avec la disparition des spécificités du personnage fictionnel et l'abolition des frontières de la fiction » (2016 : 358). À propos des travaux qui traitent la fiction dans des perspectives cognitiviste et évolutionniste, elle relève « la solidarité problématique entre l'affirmation de l'utilité (pour l'individu, la société, l'espèce) de la fiction, la focalisation sur la question morale et l'abolition de toute distinction entre personnages fictionnels et personnes réelles » (2016 : 359-360). Force est de constater que ce sont ces valeurs qui sont investies dans la lecture des *Mystères de Paris*. Pourtant, il y a bien chez les lecteurs des *Mystères* une distinction entre documentaire et fiction, et partant, entre personnage et personne. Ainsi, lorsque les lecteurs sollicitent l'aide de Sue, ils s'adressent bien à l'auteur des *Mystères de Paris*, présupposant qu'un homme qui a écrit une œuvre aussi « vraie » ne peut être qu'une âme pure et généreuse. La notion de « vérité », telle qu'elle est mobilisée de façon quasi systématique par les admirateurs des *Mystères*, suppose l'équivalence, mais non l'identité, entre l'auteur et le protagoniste, entre les situations vécues par les personnages et celles vécues par les classes populaires. Les lecteurs qui s'imaginent que Rodolphe existe vraiment sont extrêmement rares. On n'en relève guère qu'un seul cas parmi les correspondants de Sue, un ouvrier nommé Bazire :

Je me trouve à Paris sans argent et sans ouvrage, j'ai envie de travailler et d'être honnête, je ne puis trouvé d'ouvrage, j'ai pensé qu'en m'adressant à vous, vous pourriez me faire connaître M[on]seigneur le grand duc de Gérolstein [*sic*] c'est à dire Rodolphe comme vous le nommés plus communément dans les *mystères de paris* [*sic*]. Vous en faite tant d'éloges qu'il est impossible qu'il ne m'aide pas en quelque chose.

J'attend [*sic*] de votre complaisance le service de me faire savoir ou je pourrai lui écrire ou si vous voulez bien me le permettre je vous adresserai une lettre que vous lui ferez parvenir vous même.
(Bazire, 4 septembre 1843, in Galvan 1998 t. 1 : 416-417, lettre 200)

Cette lettre a souvent été citée⁶²⁴, mais, outre la difficulté d'attester le sérieux de son auteur, la confrontation au reste de la correspondance de Sue révèle son incongruité. L'erreur de Bazire résulte d'un manque de compétence fictionnelle, d'un défaut de maîtrise des codes culturels nécessaires à la compréhension de l'œuvre – codes qui sont

⁶²⁴ Par exemple par Lacassin dans sa préface aux *Mystères de Paris* pour l'édition Bouquin (1989 : 23-24). Voir aussi Gonon (2012 : 418 n. 1089), Prendergast (2003), entre autres.

par ailleurs largement partagés par les lecteurs de Sue, y compris par les lecteurs les moins éduqués.

D'ailleurs, en certaines occasions, Sue balaie sèchement les critiques qui lui sont faites en se rabattant sur la nature fictionnelle des personnages, comme dans cette lettre au rédacteur du *Journal des débats* publiée le 12 septembre 1842, dans laquelle il répond aux officiers de la garde nationale, vexés que leur grade ait été moqué par l'un des personnages, en leur rappelant la nature polyphonique de l'énoncé fictionnel⁶²⁵ :

Je ne crois pas qu'il soit besoin de dire, à propos de l'un des personnages des *Mystères de Paris*, que la création de ce caractère complètement fictif et rentrant tout à fait dans le domaine et dans le droit du romancier, ne peut, ni ne doit, porter la moindre atteinte à la juste considération dont jouit un corps représenté par l'un de nos plus illustres maréchaux. (Sue, 11 septembre 1843, in Galvan 1998 t. 1 : 44, lettre 42)

Certains correspondants de Sue s'amuse à transgresser les frontières fictionnelles en empruntant l'identité de l'un des personnages du roman. Sue reçoit par exemple une lettre signée Pipelet, dans laquelle le concierge des *Mystères de Paris* donne sa version de son conflit avec le peintre Cabrion : « Je voudrais donc, monsieur, vous prier de vous rétracter dans votre journal, car M. Cabrion et d'autres étudiants que j'ai l'honneur de loger, m'ont menacé de me déconsidérer si vous n'aviez l'extrême bonté de le faire » (« Pipelet », 9 avril 1843, in Galvan 1998 t. 1 : 167, lettre 53)⁶²⁶.

De plus, on notera la différence de cadrage dans les velléités d'intervention des lecteurs sur le texte du roman : d'un côté, les suggestions des épistoliers consistent en des propositions de corrections ou des ajouts d'informations quand il s'agit des parties *documentaires* ; de l'autre, elles sont marquées par la volonté de persuader Sue d'orienter le destin des personnages selon leur désir quand il s'agit des parties *fictionnelles*. Dans le premier cas, le rôle attribué à Sue est descriptif et analytique, en espérant qu'il puisse aboutir à des changements positifs dans le monde réel ; dans le second cas, l'auteur est envisagé comme le régisseur des personnages qu'il invente et qu'il détermine par ses choix d'écriture. La différence principale avec l'attitude contemporaine réside dans le fait que la contagion mimétique est valorisée et recherchée par les lecteurs de Sue. Rodolphe est imité par Sue lui-même et doit servir de modèle aux philanthropes (comme dans la

⁶²⁵ Pour une contextualisation plus développée, voir Galvan (1998 t. 1 : 44, n. 1).

⁶²⁶ Sue reçoit également une lettre signée Murph, du nom du serviteur de Rodolphe (15 octobre 1843, in Galvan 1998, t. 2 : 93-94, lettre 251). Voir chapitre 9.

citation de *La Ruche populaire* qui clôt le roman). Plus que jamais au XIX^e siècle, la fiction revêt une valeur de modélisation qui en fait un moyen de connaissance du réel à part entière⁶²⁷ :

L'exemplification fictionnelle de situations et de séquences comportementales possède une fonction modélisante – c'est-à-dire qu'elle met à notre disposition des schémas de situations, des scénarios d'actions, des constellations émotives et éthiques, etc., qui sont susceptibles d'être intériorisés par immersion et (éventuellement) réactivés de manière associative [...]. (Schaeffer 1999 : 47)

Dans le texte de Marx, la réunion de la fiction et de la théorie conduit à remettre en cause l'opposition implicite entre arguments rationnels et affects : c'est aussi parce qu'il invite à l'empathie envers Fleur-de-Marie, ou par des procédés de dérision ironiques, que Marx emporte ici l'adhésion du lecteur. L'expérience de la lecture des *Mystères* apparaît ainsi comme « saturée affectivement⁶²⁸ ». Chaque lecteur a la possibilité de raisonner sur *ce qui devrait se passer*, non seulement pour que le roman soit fidèle à la réalité (correspondance populaire), mais aussi pour que le roman soit une réalité corrigée, une réalité où justice serait faite (réaction des philanthropes socialistes, réaction de Marx). Ce rapport passionnel au roman de Sue, qui apparaît nettement derrière la remise en cause de l'idéologie du texte, s'il semble remplir les conditions de l'immersion fictionnelle, est encore accentué par les usages de la lecture au XIX^e siècle, qui attribuent au genre romanesque un réel pouvoir de changement sur le monde. On pourrait à partir de Marx émettre une hypothèse sur le lecteur : si la compétence rationnelle ne s'oppose plus à l'empathie fictionnelle, il se peut qu'au contraire, ce soit l'investissement affectif qui puisse parfois guider la réception des propositions rationnelles du texte. Symétriquement, une connaissance rationnelle, voire scientifique, de l'objet réel pourrait aussi bien motiver un investissement affectif dans une fiction qui le mettrait en texte.

À certains égards, ces usages ne sont pas éloignés de ceux que les sociologues contemporains observent sur le terrain. Dans une enquête qu'il consacre au courrier des lecteurs de la revue *Strange* (1988-1995), qui publie des *comics* Marvel en France, Maigret constate que ceux-ci s'intéressent davantage à l'identité humaine des personnages, prise dans le quotidien, qu'à leur identité super-héroïque, comme c'était

⁶²⁷ Sur cette question, voir les actes de la journée d'études « La leçon en fiction », dirigés par Marion Brun et Magalie Myoupo (2018).

⁶²⁸ Dans un entretien, Schaeffer indique que lorsqu'il analyse la « fonction cognitive » de la fiction, « c'est une cognition qui est saturée affectivement », avant d'ajouter : « Il me semble qu'il n'y a que cette cognition-là qui soit effective dans la vie réelle. Seules les croyances qui sont saturées affectivement guident nos actions » (2002a).

déjà le cas des lecteurs de *Fantastic Four* et de *The Amazing Spider-Man* dans les années 1960⁶²⁹. Il cite par exemple cet extrait de lettre publiée dans le n°260 de *Strange* : « Vos revues sont plus prenantes et finalement très réalistes (le côté “science-fiction” n’est finalement que la toile de fond d’histoires dépeignant parfaitement notre société » (*Strange* n°260, in Maigret 1995 : 86). Les personnages servent ainsi de canevas à la compréhension des problèmes des jeunes lecteurs et les courriers qu’ils adressent à la revue sont une manière d’exprimer et de contrôler leurs émotions. La dimension temporelle et psychologique se révèle plus importante que la dimension « mythique » des super-héros. En outre, le relâchement de la censure dans les années 1970, permet aux auteurs de mettre en scène des morts éprouvantes (qui concernent essentiellement des personnages féminins : Gwen, la petite amie de Peter Parker, Captain Marvel, Elektra, amie de Daredevil, Phoenix des X-Men...), auxquelles les lecteurs réagissent par des lettres de contestation ou signalent leur émotion⁶³⁰ :

Cela fait quatorze ans que je lis les aventures des super-héros de la Marvel que vous publiez, c’est la première fois que je vois quelque chose d’aussi beau ! J’ai 25 ans, j’ai vu et lu des récits, beaux, tristes, gais, forts et puissants, mais cette rétrospective de la vie et de la mort de Captain Marvel m’a fait pleurer. (*Strange* n°166, in Maigret 1995 : 90)

Chalvon-Demersay propose ainsi de considérer les récits de fictions comme « constructeurs d’une réalité destinée à être proposée à un public », qui peuvent s’analyser « en tant que systèmes porteurs de sens, en tant qu’identificateurs de problèmes et de solutions destinés à entrer en congruence avec un public large » (1996 : 81). Mais dans la mesure où la valeur de vérité des fictions est affirmée à de nombreuses reprises au cours de l’histoire, il convient de préciser ce qu’on entend par « vérité » afin que la notion soit conforme aux usages qu’en font les publics, et plus particulièrement les publics des récits sériels qui, à l’instar des *Mystères de Paris*, commentent l’actualité et s’inscrivent dans des débats politiques et sociaux de fond. En d’autres termes, pour paraphraser Schaeffer, comment se situe « la valeur de vérité de la fiction *en tant que* fiction » (2013 : §9) ? Celui-ci distingue le statut véridictionnel des assertions déclaratives, qui s’envisage

⁶²⁹ Voir chapitre 4, p. 221-237.

⁶³⁰ Dans leur étude de la rubrique du courrier des lecteurs de *The Amazing Spider-Man*, Walsh, Martin et St. Germain (2018) notent que la proportion de discours consacrés aux personnages augmente nettement dans les numéros #124 à 127, qui suivent la mort de Gwen (*The Amazing Spider-Man* #121, juin 1973 [mars 1973]). Les lettres sont alors dotées d’une fonction émotive très marquée, et nombreux sont ceux qui font comparer la souffrance de Peter Parker à leur propre expérience. Ils s’expriment en revanche très peu au sujet de la mort du principal antagoniste, le Bouffon Vert à la même période (*The Amazing Spider Man* #122, juillet 1973 [avril 1973]). Voir également l’exemple de *A Death in the Family* dans le chapitre 5, P. 297-309.

du point de vue logico-sémantique, du « savoir-faire » issu de l'expérimentation mentale propre à la modélisation fictionnelle :

Le récit de fiction n'est pas tant une *image* du monde qu'une exemplification virtuelle d'un être-dans-le-monde possible. En effet, l'univers fictionnel est mentalement vécu en situation d'expérience immersive dans un univers plutôt qu'en situation d'attitude judicatrice. Du même coup sa fonction cognitive n'exploite pas tant l'éventuel statut véridictionnel des croyances propositionnelles ou déclaratives qu'elle véhicule que son statut de quasi-expérience vécue : et comme c'est le cas de toutes les expériences vécues, son aspect cognitif relève de l'affinement d'un savoir-faire, d'un *know-how*, plutôt que de l'acquisition de nouvelles connaissances déclaratives. (Schaeffer 2013 : §9)

En d'autres termes, la mise entre parenthèse de la question du vrai et du faux, au sens de la logique propositionnelle, ne prive pas la fiction de sa valeur aléthique, qui ne se confond pas avec la vérité référentielle. Si cette fonction n'a pas disparu des récits sériels contemporains, le rapport au personnage est toutefois altéré par les contraintes spécifiques des médias audiovisuels.

II — DÉPARTS D'ACTEURS NON PLANIFIÉS DANS LES SÉRIES TÉLÉVISÉES ET LES FRANCHISES CINÉMATOGRAPHIQUES

La série télévisée fait face à une double contrainte en ce qui concerne les personnages. D'une part, son hétéronomie temporelle impose une relative synchronie entre le calendrier réel et le calendrier diégétique (Goetschel, Jost, Tsikounas 2015 : 9, Besson 2002 : 6). De ce fait, il est impossible de ne pas prendre en compte le vieillissement des acteurs au fil des années d'existence de la série, ce qui est contradictoire avec la formule héroïque ou super-héroïque de la bande dessinée, qui met en scène un protagoniste inaltérable. Ainsi, les séries centrées sur des personnages qui échappent à la prise du temps se trouvent fatalement limitées dans le temps⁶³¹. D'autre part, une foule d'éléments perturbateurs peuvent compromettre ou altérer l'écriture du récit. La survie du personnage ne tient pas uniquement à la volonté de ses scénaristes, ou au désir des spectateurs de le voir revenir, mais aussi à l'acteur ou à l'actrice qui l'incarne, ce qui rend son devenir plus incertain et plus précaire encore. En effet, les séries télévisées engagent les acteurs sur des durées indéterminées, généralement sur

⁶³¹ Ce problème a été rencontré par la série *Angel* (The WB 1999-2003), *spin-off* de *Buffy contre les vampires* (The WB, UPN 1997-2003), qui a du mal à justifier l'évolution de l'apparence de son acteur principal, David Boreanaz, alors que celui-ci incarnait un vampire éternellement jeune.

plusieurs années, ce qui multiplie les risques de concurrence avec des projets parallèles. Lorsque le contrat d'un acteur touche à sa fin, celui-ci peut choisir de ne pas le prolonger si la série se poursuit. Dans un contexte où le renouvellement d'une série pour la saison suivante n'est jamais assuré, le départ prématuré des acteurs s'avère un moment particulièrement délicat à gérer pour les équipes de scénaristes, qui risquent de perdre des spectateurs déçus par l'orientation prise par la série. Il s'agit donc de trouver une motivation diégétique suffisamment crédible pour le départ du personnage, et de créer un attachement suffisamment fort pour les personnages restants ou les nouveaux personnages, afin que le public continue à trouver de l'intérêt au récit⁶³². En effet, les enquêtes de terrain menées par Chalvon-Demersay l'ont amenée à mettre en avant la place centrale qu'occupe le personnage dans l'expérience de réception :

En matière de séries télévisées, l'articulation entre l'imagination et l'expérience passe par la relation particulière aux personnages – et non par l'expérience du récit. En effet, lorsque l'on se met, par l'enquête, du côté des spectateurs, on s'aperçoit que les récits des séries ne se fixent pas. Les personnes interrogées ne se souviennent jamais des histoires. (Chalvon-Demersay 2012 : 39)

La solution la plus courante et la plus évidente consiste alors à mettre fin à l'existence fictionnelle du personnage⁶³³. La mort des personnages est alors vécue comme un moment de deuil à la fois pour les spectateurs et pour les équipes de production, ce qui donne parfois lieu à de véritables phénomènes collectifs : par exemple, la mort de Mark Greene (William Coryn) dans la neuvième saison d'*Urgences* (NBC 1994-2009), diffusée en 2002-2003, par l'intensité des conversations qu'elle a suscitées, a revêtu une fonction intégratrice, nourrissant le sentiment d'appartenance à une communauté interprétative. Ford rapporte un exemple similaire dans les années 1960 : au moment où le couple formé par Jeff Baker (Mark Rydell) et Penny Hughes (Rosemary Prinz) dans le *soap opera* *As the World Turns* (CBS 1956-2010) atteint des sommets de popularité, Mark Rydell décide de quitter la série. Son personnage est alors tué dans un accident de voiture au grand mécontentement des téléspectateurs, qui ne manquent pas de protester dans les colonnes des journaux :

⁶³² Les séries télévisées renouent ainsi avec les difficultés rencontrées par maints réalisateurs de *serials*, à l'instar de Louis Feuillade, qui subit un rythme de production effréné pour les *Vampires* (1915) : « La projection des *Vampires* avait lieu aussitôt que Feuillade avait réussi à en terminer un épisode, au prix de difficultés sans nombre : studios sans chauffage, manque de pellicules, et surtout d'acteurs, tous mobilisés. Il profitait de la présence des permissionnaires dont le retour au front entraînait la mort prématurée à l'écran, le remplacement par de nouveaux interprètes et l'invention de nouvelles péripéties pour justifier ces changements » (Lacassin 1972 : 137).

⁶³³ Les scénaristes de *South Park* (Comedy Central 1997-) en ont tiré une parodie et ont fait de la mort récurrente de Kenny un élément définitoire de la sérialité.

De très nombreuses lettres de protestation furent envoyées, et la situation attira l'attention de la presse grand public, qui ne parlait généralement pas des *soap operas*. Par exemple, en août 1962, un article du *Time* sur la mort de Jeff Baker souligne que l'acteur, Mark Rydell, avait été « convaincu de rester dans la série par son salaire et pour des raisons sentimentales (50.000 dollars et 5.000 lettres de fans par an). Une lettre fut publiée deux semaines plus tard dans le *Time* en réponse à l'article, racontant en détails que ce que le lecteur appelait « notre groupe » avait organisé « une réception le jour du mariage de Penny et Jeff », et que les membres du groupe s'étaient ensuite « habillés en noir et blanc pour regarder *As the World Turns* le jour de la mort de Jeff »⁶³⁴. (Ford 2008 : §4.2*)

Le deuil du personnage porte ainsi les signes d'un deuil réel au sein de la communauté interprétative : le rituel autour des événements marquant du *soap opera* fonde la cohérence du groupe de fans. Cependant, ces disparitions ne sont pas toujours vécues comme une expérience positive. Habituellement, l'actualisation du récit de fiction permet la conversion de la « dysphorie passionnelle » qui caractérise les tensions liées aux événements de la vie réelle en « dysphorie passionnante », connotée cette fois de manière positive (Baroni 2007 : 131). Mais il arrive que cette conversion ne se produise pas, et que l'événement représenté suscite chez le récepteur une réaction de « détresse personnelle » (Kern 2013) qui se traduit par l'interruption de l'actualisation :

Une extrême détresse personnelle en réaction à un récit interrompt généralement l'échange narratif, voire y met fin : le récepteur en détresse repose le livre, quitte le théâtre ou arrête la transmission⁶³⁵. (Keen 2013b : §5*)

Dans la série télévisée, la mort d'un personnage peut être à l'origine de ce point de rupture que cherchent à éviter à tout prix les producteurs. En outre, même si le départ du personnage est jugé satisfaisant du point de vue de la logique narrative, son absence dans les épisodes suivants peut conduire les spectateurs à se désintéresser du programme : les audiences d'*Urgences* ont ainsi régulièrement chuté à partir de la dixième saison⁶³⁶.

⁶³⁴ « Protest letters abounded, and the situation drew attention from a mainstream press that usually did not write about soaps. For instance, an August 1962 *Time* article on the death of Jeff Baker points out that the actor, Mark Rydell, had been “held to the show by salary and sentiment (\$50,000 and 5,000 fan letters a year).” A letter then appeared two weeks later in *Time* responding to the article, detailing how what the reader identifies as “our group” had “a reception on Penny and Jeff’s wedding day,” and group members were subsequently “suitably attired in black to watch *As the World Turns* on the day Jeff died”. »

⁶³⁵ « Extreme personal distress in response to narrative usually interrupts and sometimes terminates the narrative transaction: the distressed responder puts the book down, leaves the theater, or turns off the transmission. »

⁶³⁶ Ce qui s'explique également par le départ d'autres acteurs « fétiches » de la série avant celui de Mark Rydell, comme George Clooney et Julianna Margulies.

Comme je l'ai noté précédemment, l'expérience des séries télévisées ne se limite pas toujours à la seule actualisation des épisodes⁶³⁷. Les connaissances extradiégétiques des spectateurs, par exemple par le biais de la consultation d'informations sur Internet, sont alors prises en compte par les scénaristes, qui adoptent des stratégies différenciées dans le cas où l'information concernant le départ de l'acteur a fuité dans la presse avant d'avoir été mis en scène à l'écran. En outre, l'investissement des spectateurs vis-à-vis des personnages est mixte et il n'est pas rare que l'attachement pour un personnage se reporte sur l'acteur qui l'incarne, et réciproquement, ce que relève Chalvon-Demersay : « le héros de série procède d'un accrochage plus stable entre un personnage fictif et une personne humaine » (2011 : §71). Genette note ainsi la nature « métaleptogène » des séries télévisées :

L'univers de la « série » télévisée présente de surcroît, par rapport à celui du cinéma, cette particularité bien connue, à quoi j'ose à peine appliquer le qualificatif pourtant transparent, j'espère, de *métaleptogène* : à mesure que les épisodes se succèdent, le public en vient peu à peu à identifier les acteurs aux personnages qu'ils interprètent, auxquels ils deviennent de plus en plus indispensables, et dont ils auront bien du mal à se dégager pour la suite de leur carrière. (Genette 2004 : 120)

Son analyse s'appuie sur l'exemple de la résurrection de Bobby Ewing dans la neuvième saison de *Dallas* (CBS 1978-1991). Lorsque Patrick Duffy, l'acteur qui l'incarne, décide de quitter la série avant le tournage de la huitième saison, les scénaristes sont contraints de mettre en scène la mort du personnage. Mais la production parvient ultérieurement à convaincre l'acteur de revenir dans la série et la solution trouvée par les scénaristes consiste à présenter la saison précédente comme un rêve de Paméla, et donc à considérer les événements qu'elle mettait en scène comme nuls et nonavenus. L'adjectif choisi par Genette est intéressant : tandis que la métalepse est structurée par le récit, et donc formalisable, à l'inverse, la série télévisée est « métaleptogène » du fait de l'affordance du média, qui inclut les contraintes et les imprévus de la production (en l'occurrence le désir de l'acteur Patrick Duffy de quitter la série, puis son retour).

Ce fonctionnement apparemment paradoxal du feuilleton, entre autonomie postulée et hétéronomie effective, est fondé sur un va-et-vient permanent entre monde fictionnel et monde de référence. Il semble offrir une validation à la définition de Schaeffer de l'immersion comme « état mental scindé », emblématisé par la figure de la métalepse, y

⁶³⁷ Voir chapitre 2.

compris au sein d'œuvres qui respectent la frontière entre le monde de la narration et le monde du narré. Cette conception autorise Schaeffer à affirmer que « les métalepses, non seulement ne sont pas incompatibles avec l'immersion fictionnelle, mais [...] d'une certaine façon, elles en sont l'emblème » (2005 : 331).

Je tenterai, à partir de la notion de vraisemblance, de définir l'univers fictionnel de la série télévisée comme un espace en tension entre autonomie et hétéronomie, en m'intéressant en particulier aux séries qui incluent la possibilité de départ des acteurs dans la construction de l'univers fictionnel : il s'agit alors de dissimuler au maximum les contraintes de production afin de préserver l'illusion d'une autonomie des contenus diégétiques. Cependant, ces cas restent plutôt minoritaires dans le paysage télévisuel actuel : en règle générale, les scénaristes sont contraints d'adapter le récit au calendrier des acteurs, ce qui les rend dépendants de contraintes externes. À travers l'étude de quelques exemples tirés de *The Good Wife* (CBS 2009-2016) et de *Downton Abbey* (ITV1 2010-2015), j'analyserai la manière dont la construction du récit et sa réception sont prises dans l'activité médiatique qui les entoure, engendrant ce que Chambat-Houillon nomme, à la suite de Schaeffer, des « effets métaleptiques » (2015 : 130). Je pourrai ainsi nuancer la métaphore du récit comme monde et penser l'immersion fictionnelle à nouveaux frais à partir du cas des séries télévisées, en renonçant à séparer nettement engagement émotionnel et distance réflexive.

1. Le monde narratif entre hétéronomie et autonomie : le personnage comme « palimpseste »

Afin de préserver l'impression d'autonomie du monde fictionnel, le cadrage générique de certaines séries permet d'attribuer d'emblée une motivation diégétique à l'instabilité du personnel narratif, en incitant le spectateur à adapter les règles de vraisemblance aux spécificités du genre, puis de l'univers lui-même, suivant le principe d'« écart minimal » tel que défini par Ryan (1991 : 48). Dans la série de *fantasy Game of Thrones* (HBO 2011-), qui met en scène un univers sans pitié où l'espérance de vie est extrêmement limitée, le massacre des personnages est planifié par la production : après avoir visionné plusieurs saisons, les spectateurs savent par inférence que ses personnages favoris ont peu de chances d'en réchapper, et il s'attend dès lors à assister à leur trépas à tout instant, ce qui rend l'expérience du visionnage d'autant plus intense. La loi de l'univers de *Game of Thrones* coïncide avec une loi d'écriture qui va à l'encontre des

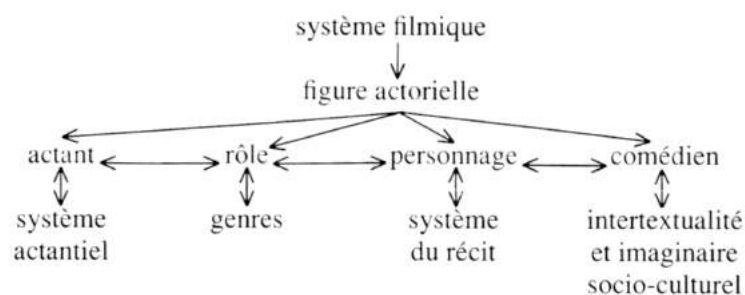
préceptes qui régulent habituellement les scénarios : la qualité de protagoniste ne garantit pas la survie du personnage. Si *Game of Thrones* reprend le principe narratif des livres dont elle est adaptée, certaines séries sont immédiatement conçues en fonction des spécificités de la diffusion télévisuelle : en utilisant des codes de la science-fiction pour imaginer un personnage d'origine extraterrestre qui a le pouvoir de se régénérer, les créateurs de *Doctor Who* ont offert à la série une longévité exceptionnelle, puisqu'elle existe depuis 1963 (malgré une interruption entre 1989 et 2005). Le Docteur, héros télévisuel par excellence, se réincarne lorsqu'il est mortellement blessé, et la poursuite de ses voyages dans le temps et dans l'espace est alors assurée par un nouvel acteur. Cette formule permet un renouvellement complet de la distribution au bout de quelques saisons. Le départ des différents acteurs est donc planifié et annoncé longuement en avance, ce qui permet de l'intégrer au pacte de réception initial. Cependant, cette solution n'est pas sans poser problème, puisqu'elle peut se traduire par un tassement des chiffres d'audience si l'acteur qui assure la nouvelle incarnation du Docteur ne convainc pas suffisamment le public⁶³⁸. De manière similaire, les séries d'anthologie permettent de mobiliser des histoires, des décors et des acteurs différents à chaque saison, le genre faisant office de principe unificateur plutôt que l'intrigue ou les personnages⁶³⁹. Par exemple la première saison de *True Detective* (HBO 2014-) se déroule en Louisiane, la seconde à Los Angeles. Pour Nic Pizzolatto, créateur de *True Detective*, le choix de l'anthologie était motivé en grande partie par les possibilités de casting qu'il offrait, ce qui lui a permis de convaincre des acteurs aussi prestigieux que Matthew McConaughey et Woody Harrelson de participer au projet, dans la mesure où ils n'étaient engagés que pour la première saison. De même, dans *American Horror Story* (FX 2011-), qui s'inscrit dans le genre horrifique, le sous-titre de chaque saison pose un nouveau chronotope : *Murder House* (saison 1), *Asylum* (saison 2)... La série de Bryan Murphy et Brad Falchuk n'exclut cependant pas le retour des acteurs disponibles d'une saison à l'autre, mais dans des rôles différents : Jessica Lange, entre autres, tient le rôle de Constance Langdon dans la première saison, de Sœur Jude Martin dans la deuxième, de Fiona Goode dans la troisième, d'Elsa Mars dans la quatrième, mais n'apparaît pas dans les saisons suivantes. Cette solution originale, fondée sur une équipe d'acteurs à géométrie variable, permet de donner à l'ensemble une cohérence méta-narrative qui vient consolider l'ancrage générique, et de jouer sur le

⁶³⁸ En témoigne le fléchissement des chiffres d'audience qu'a connu la série ces dernières années, qui trouvait une cause probable dans le fait que le douzième Docteur, interprété par Peter Capaldi, peinait à succéder aux très populaires David Tennant et Matt Smith.

⁶³⁹ Voir chapitre 4, p. 246.

plaisir de la reconnaissance sans pour autant dépendre du calendrier des acteurs, dont la présence n'est pas indispensable à la poursuite de la série. Réciproquement, les scénaristes peuvent massacrer systématiquement les personnages, selon la loi du genre, sans pour autant se priver d'un acteur à succès pour les saisons ultérieures.

Ce dernier exemple, qui souligne le lien étroit qui unit les niveaux du personnage et de l'acteur, rappelle la nature mixte de l'engagement affectif du spectateur. L'attachement à un personnage se combine souvent à l'attachement à l'acteur qui l'incarne, au point qu'il semble difficile de séparer l'un de l'autre. Lorsqu'un spectateur apprécie un acteur, il ne perd à aucun moment de vue, lors de l'actualisation du récit, que le personnage est le résultat d'une performance actorielle : un fan de Robert Pattinson, par exemple, peut s'émouvoir à la fois des aventures d'Edward le vampire dans *Twilight* (Hardwicke 2008) et de la crédibilité de son interprétation. Gardies développe ainsi un modèle stratifié des personnages de cinéma qui sont, du fait de l'incarnation actorielle, des « figures hybrides » (1993 : 54). La « figure actorielle », « sorte de nœud de significations » qui définit la spécificité filmique (1993 : 66), est l'entité surplombant les différentes strates qui recourent les dimensions intra- et extradiégétiques : « Actant, rôle, personnage, comédien, chacun inscrit dans son propre système, sont autant de composantes, qui à des degrés différents, contribuent à l'élaboration sémantique de la figure actorielle, elle-même fonctionnant au sein du système filmique [...] » (1993 : 63). Il résume ce processus de stratification par le schéma suivant :



Gardies 1993 : 63

Si ce modèle rend bien compte des multiples niveaux qui entrent en compte dans l'ensemble qu'est le personnage au cinéma, il me semble qu'il laisse de côté, en se concentrant sur la *signification*, le phénomène de l'immersion, qui incite les spectateurs à envisager le personnage comme un être doté d'une vie propre – tout en gardant à l'esprit qu'il est joué par un acteur. La piste ontologique me semble la plus pertinente dans la

mesure où c'est celle-ci qui décrit avec plus d'efficacité l'engagement mixte des spectateurs.

Cet aspect a pu poser quelques problèmes aux théoriciens du cinéma. Odin propose l'expression de « mise en phase » pour désigner l'immersion cinématographique :

Par mise en phase, j'entends le processus qui me conduit à *vibrer au rythme* de ce que le film me donne à voir et à entendre. La mise en phase est une modalité de la participation affective du spectateur au film. (Odin 2000a : 37)

Il ajoute que « si un paramètre prend son autonomie par rapport au récit, il y a production d'un effet de *déphasage* : je ne vibre plus aux événements racontés » (Odin 2000a : 42). Ce qui le mène à identifier un paradoxe : comment se fait-il que certains éléments autonomisés n'engendrent pas systématiquement de déphasage ? Selon lui, l'autonomisation de l'acteur par rapport aux personnages ne produit pas automatiquement d'effet de déphasage, voire agit comme un « opérateur de mise en phase » : par exemple, dans *The Pirate* de Vincente Minnelli (1948), l'horizon d'attente est déterminé par « le code du *star system* » (Odin 2000a : 43), c'est-à-dire que l'attachement pour Judy Garland et Gene Kelly nourrit l'intérêt pour l'histoire d'amour entre leurs personnages, Seraphin et Manuela. Il en conclut :

De fait, la reconnaissance d'une *star* par le spectateur, produit rarement un effet de déphasage car, dans la *star*, personne et personnage se confondent. Brigitte Bardot joue des personnages divers suivant les films mais, dans l'imaginaire social, ils renvoient tous (ou presque) à une Brigitte Bardot mythique : la femme-enfant fantasmée comme réelle par les spectateurs ; et comme les histoires racontées par ces films sont conçues pour servir cette image, l'autonomisation ne fait que renforcer la mise en phase. (Odin 2000a : 43)

Il ne parvient donc à expliquer l'absence de déphasage qu'au prix d'une *fictionnalisation* de l'acteur : le personnage et l'acteur peuvent coexister, mais seulement dans le cas où l'acteur est une *star*, c'est-à-dire que son image, façonnée par le *star system* hollywoodien, coïncide avec ses personnages, et où son répertoire sert en retour cette image et se réduit à un éventail limité qui reviendrait finalement à ne décliner à l'infini qu'un seul et même personnage. Nous ne sommes pas si loin d'une hypothèse transfictionnelle qui affirmerait l'identité de tous les personnages incarnés par Brigitte Bardot – par exemple –, et par extension l'unité d'un monde fictionnel qui inclurait tous les films avec Bardot, ainsi que son image telle qu'elle est codée par le *star system*.

Suivant cette même idée, Luc Moullet (1993) considère que les acteurs participent pleinement à la fonction auteur dans le cinéma⁶⁴⁰.

Or, d'une part, si l'image que nous nous faisons des *stars* a effectivement peu de chances de coïncider avec la personne réelle, s'il s'agit bien d'un fantasme très certainement construit par les studios et les médias, il me semble que c'est franchir un pas de trop que de les envisager comme des fictions. Nous cherchons, dans la mesure du possible, à nous rapprocher au plus près de la personne réelle dans l'image que nous postulons de la *star*, et l'identification d'un décalage entre le fantasme et la réalité est généralement source de déception, puisque l'image que nous construisons d'une *star* est produite par recoupement de versions *documentaires* (Caïra 2011).

D'autre part, la mise en phase n'est pas nécessairement perturbée lorsque le répertoire des *stars* évolue⁶⁴¹ : les spectateurs apprécient généralement de les voir s'éloigner de leur zone de confort. Par exemple, le choix de Robert Pattinson de se détourner des rôles de jeune premier pour tourner des films d'auteur est généralement interprété comme un signe de maturité.

Enfin, pour revenir plus directement au sujet qui m'occupe, l'analyse d'Odin est à mettre en contraste avec le fonctionnement des séries télévisées. Dans le cas le plus courant, le personnage l'« emporte » initialement sur l'acteur : les acteurs de séries télévisées accèdent à la célébrité grâce un rôle qu'ils gardent pendant plusieurs années, au point qu'ils se voient parfois définitivement assimilés à ce rôle – Leonard Nimoy/Spock pour citer l'exemple le plus célèbre (Caïra 2011 : 103), ou encore Peter Falk/Colombo⁶⁴². Mais on ne parlera pas de déphasage pour autant : ce type de phénomènes fait partie du fonctionnement routinier des fictions sérielles. Comme je l'ai indiqué dans le chapitre 3,

⁶⁴⁰ Voir également Letourneux (2017 : 32).

⁶⁴¹ Hans Wulff affirme ainsi : « aucun art n'a autant que le cinéma la liberté d'associer un même corps à différentes personnes. Le caractère "joué" de la représentation, la nature indirecte de la relation entre l'acteur, le personnage et le corps font que l'identité individuelle peut être mise en scène au cinéma comme un puzzle : la personne et le corps représentent deux grandeurs susceptibles d'être combinées de manière relativement libre. Les rôles doubles et multiples témoignent avec éloquence de la capacité du cinéma à mettre sur un même corps différentes personnes » (1995 : 15). Le retour des stars peut d'ailleurs engendrer des effets de sérialité prénarrative, comme l'indique Marc Vernet : « l'usage d'un stock limité d'acteurs starifiés, reconduits de film en film selon un jeu réglé de répétition et de variation, inscrit le récit filmique dans l'intertextualité » (1986 : 1). Ainsi, le fait d'octroyer à Pearl White le rôle principal de *The Exploits of Elaine* (Reeve 1914-1915) suite à son triomphe dans *The Perils of Pauline* (Gasnier, MacKenzie 1914) est un moyen de fidéliser les spectateurs d'un *serial* à l'autre.

⁶⁴² L'effacement de l'acteur est une conséquence possible de la stratification du personnage : « sous l'effet de verbalisation, [l'acteur] se volatilise », écrit Gardies, qui ajoute que « d'une certaine manière, le signifiant "acteur" a le personnage pour signifié » (1999 : 39).

l'hypothèse de Ryan concernant l'impossibilité d'une coexistence entre état d'immersion et posture réflexive me paraît infondée : l'expérience se nourrit au contraire d'une appréciation de la fictionnalité de l'œuvre, et le spectateur, loin d'oublier qu'il se trouve face à un artefact, évalue les conditions de sa réussite, y compris – et peut-être même davantage – lorsqu'il est « pris » par l'histoire. Ainsi, la reconnaissance par le spectateur d'un acteur qui jouait dans une autre série, agit comme un vecteur supplémentaire de sympathie ou d'antipathie pour le personnage qu'il incarne. Ce phénomène devrait, si on s'en tient au modèle de Ryan, bloquer momentanément l'immersion du spectateur en faisant office de révélateur du processus de création, ce qui n'est pas le cas : elle contribue en fait à l'adhésion à l'univers fictionnel. L'assimilation entre les niveaux du personnage et de l'acteur est souvent conçue comme relevant d'un référentialisme naïf lorsqu'elle tient à un effet de réception, ou comme transgressive si elle est le produit, dans le cadre d'une métalepse, d'une intentionnalité auctoriale qui interroge les frontières entre les mondes réel et fictionnel. Il ne faut cependant pas oublier que le cadre pragmatique de la fiction n'est pas celui du leurre ou de l'illusion, mais bien celui de la « feintise ludique partagée » (Schaeffer 1999) : le plaisir mimétique du récit de fiction consiste à apprécier la manière dont nous croyons à ce que l'on nous raconte, tout en sachant que ce n'est pas vrai. Les régimes émotionnel et épistémique ne s'excluent pas, mais fonctionnent de pair.

Ainsi, le poids de l'activité médiatique, qui est un autre indice d'une forme d'hétéronomie du récit sériel, s'explique par la volonté des spectateurs de prolonger l'expérience fictionnelle dans le temps d'attente entre les épisodes. Ils cherchent entre autres à se rassurer (ou à se faire peur) sur le sort d'un personnage à travers la consultation de *spoilers* ou d'informations relatives au contrat de l'acteur qui l'interprète – autant de pistes qui livrent des indices possibles du développement ultérieur des personnages et permettent d'anticiper des scénarios qui seront validés ou non par le récit. Comme le soulignent Laurent Jullier et Barbara Laborde, le paradoxe qui consiste à croire en la psychologie d'un personnage tout en admettant que son destin est déterminé par des choix d'écriture « se tient, en vertu du fait que le personnage est considéré comme un palimpseste, nourri à la fois par l'écriture du scénario, l'acteur qui l'interprète [...], l'épaisseur que constitue le développement du scénario sur plusieurs années, l'univers extradiégétique relayé par la presse, les échanges d'internautes, le fonctionnement transmédiatique de la série, tous ces éléments qui contribuent à son appropriation par les

spectateurs » (2015 : 110). Dans le même sens, Chambat-Houillon insiste sur les « effets métaleptiques » produits par ces nouveaux usages dans la réception de *Gossip Girl* :

Le rapport du public à une série télévisée se façonne de plus en plus en dehors d'une relation strictement fictionnelle et télévisuelle. Pour apprécier la fiction, le spectateur a besoin d'un savoir sur la réalité de sa production comme si, finalement, le monde de la série ne pouvait plus se limiter au monde inventé. Ce qui relève des coulisses de la production et de la création devient désormais objet de discours servant en retour les intérêts fictionnels. (Chambat-Houillon 2015 : 132)

Le caractère discontinu de la narration sérielle contribue à amplifier ce type d'usages : « Ce double caractère temporel de la sérialité, temps long *et* temps fragmenté, est un terrain propice à l'effet métaleptique en faisant de l'attente une étape incontournable de la réception sérielle » (Chambat-Houillon 2012 : 42). Ainsi, certains spectateurs essaient d'obtenir des informations sur les faits et gestes des acteurs pour tenter d'extrapoler des théories sur la saison suivante et poussent parfois très loin la méthode hypothético-déductive, comme dans l'exemple de la nouvelle coupe de cheveux de Kit Harington que j'ai évoqué en introduction. Tout acteur d'un personnage de série est donc un potentiel *spoiler* ambulante – même si, en l'occurrence, la théorie de la mort de Jon Snow s'est révélée inexacte... Ce phénomène peut aboutir à l'élaboration d'un récit du récit, tissé d'informations aussi bien que de rumeurs non vérifiables. L'analyse de *Downton Abbey* et de *The Good Wife* nous permettra de mettre en valeur le principe d'autonomie à géométrie variable, qui régit la production et la réception des séries télévisées : la référence aux données extradiégétiques est évaluée de manière bienveillante lorsque les connaissances qu'elles permettent d'accumuler enrichissent l'expérience fictionnelle, et de manière défiante lorsque les contenus de l'univers sont pris en défaut.

2. Départs d'acteurs, morts de personnages : *Downton Abbey* et *The Good Wife*

Au-delà de leurs différences évidentes, les deux séries sont comparables à plusieurs égards : lancées à un an d'intervalle (2009 pour *The Good Wife*, 2010 pour *Downton Abbey*), elles sont diffusées sur des chaînes très regardées et rassemblent un large public : *The Good Wife* (CBS) dépasse régulièrement les 10 millions de spectateurs aux États-Unis, de même que *Downton Abbey* (ITV1) en Grande-Bretagne. Malgré un spectre de diffusion qui pourrait nuire à leur prestige symbolique, elles ont reçu un accueil critique très majoritairement favorable et sont régulièrement récompensées par divers prix. L'une et l'autre se caractérisent par un certain classicisme narratif, qui s'ancre dans des

traditions télévisuelles bien installées dans leurs pays respectifs : *The Good Wife* est un *procedural drama* dans lequel l'héroïne, Alicia Florrick (Julianna Margulies), qui reprend son métier d'avocate après avoir vécu dans l'ombre de la carrière politique de son mari (Chris Noth), traite un dossier par épisode⁶⁴³ ; *Downton Abbey* est une série d'époque feuilletonnante, qui suit le quotidien d'un riche domaine anglais au début du XX^e siècle. Le « réalisme » de *The Good Wife* et de *Downton Abbey*, qui implique que le public s'attend à une plus grande proximité entre les lois du monde fictionnel et les lois du monde réel que dans les exemples de *Game of Thrones* et de *Doctor Who* précédemment évoqués, offre aux scénaristes des marges de manœuvre bien moindres au niveau de la gestion des acteurs, ce qui rend les départs des acteurs particulièrement complexes à gérer.

a) *Downton Abbey*

Downton Abbey, diffusée entre 2010 et 2015 sur ITV1 est une saga familiale qui suit l'entrée douloureuse dans le XX^e siècle d'une famille du Yorkshire confrontée au déclin de la toute-puissance aristocratique, est un *period drama* tel qu'il s'en produit depuis des décennies outre-Manche, et qui flatte le goût du public pour les reconstitutions historiques soignées. La BBC s'est en effet spécialisée depuis une cinquantaine d'années dans l'adaptation télévisuelle des classiques de la littérature, avec une prédilection pour les romans des époques victorienne et edwardienne. Ces mini-séries bénéficient de budgets importants et jouissent souvent d'une grande popularité. La structure narrative de *Downton Abbey* reprend également de nombreux éléments caractéristiques du *soap opera*, genre très largement dévalorisé auquel elle redonne (littéralement) des lettres de noblesse. L'intrigue tourne autour des tourments domestiques accablant les nombreux personnages, pris dans des impasses affectives dont ils ne parviennent à s'extirper qu'au prix de multiples péripéties plus mélodramatiques les unes que les autres. La série s'est distinguée par l'immense succès qu'elle a rencontré, notamment à l'exportation ; cela en fait une concurrente immédiate des poids lourds américains, qui dominent de façon écrasante le marché de la fiction télévisuelle. En outre, elle s'est attaché un public fidèle, comme en témoigne la régularité de ses audiences au fil des années : la cinquième saison a été suivie par 10,4 millions de personnes en moyenne en Grande-Bretagne, tandis que le diffuseur américain (PBS) a rassemblé 10,1 millions de personnes pour le premier épisode de la saison. Suivant un dispositif qui était déjà celui d'*Upstairs, Downstairs*

⁶⁴³ Voir chapitre 6, p. 358-375.

(ITV, 1971-1975), *Downton Abbey* dépeint le quotidien des habitants du domaine homonyme en se focalisant aussi bien sur les serviteurs que sur les membres de la prestigieuse famille Crawley. L'intrigue de la première saison tourne autour d'un nœud initial : suite à la mort de l'héritier présomptif du domaine dans le naufrage du Titanic, le maintien de la famille de l'actuel propriétaire dans les murs dépend du mariage de l'une des trois filles de Lord Crawley (Hugh Bonneville) à un cousin éloigné à la lignée beaucoup plus obscure, Matthew Crawley (Dan Stevens), qui incarne la montée en puissance des classes moyennes. Mary (Michelle Dockery), l'aînée, est la plus attachée aux valeurs familiales et se sent responsable de la préservation du domaine, mais elle est en même temps hostile à l'idée de faire un mariage de raison. À l'encontre de ses propres préjugés de classe, elle épouse finalement par amour Matthew Crawley, après de nombreuses péripéties qui semblaient rendre impossible cette union pourtant initialement arrangée. Sybil (Jessica Brown Findlay), la plus jeune, est sans conteste la plus politisée. Très tôt acquise à la cause des suffragettes, fervente partisane de l'égalité des classes, elle épouse Tom Branson (Allan Leech), le chauffeur de la famille, au risque de perdre sa part d'héritage. Après bien des réticences, Lord Crawley finit par donner sa bénédiction au mariage.

La troisième saison est marquée par la disparition de deux de ces personnages majeurs, Sybil et Matthew. Lorsque leurs interprètes ont pris la décision de quitter la série, il est apparu au créateur Julian Fellowes que la seule option crédible était de mettre fin aux jours de leurs personnages. Dans les deux cas, Fellowes s'est déclaré impuissant face à la décision des acteurs. En effet, le succès de *Downton Abbey* apparaissait comme une paradoxale contrainte supplémentaire : comme la série a fait office de tremplin pour la carrière des acteurs, ceux-ci l'ont rapidement quittée, profitant des conditions de négociation des contrats en Grande-Bretagne :

– Était-ce votre décision de renoncer à Sybil et à Matthew dans la même saison ?

– Non. Vous voyez, en Amérique, un acteur signe ordinairement pour cinq à sept ans au début d'une série. En Angleterre, les agents vous autoriseront à disposer d'un acteur pour trois ans au maximum. Et Jessica et Dan voulaient partir. La série avait connu un immense succès, un succès phénoménal même, et on leur proposait des rôles très intéressants. [...] Donc nous n'avions vraiment pas le choix. J'étais aussi désolé que tout le monde^{644*}.

⁶⁴⁴ « – *Was it your decision to dispense with Sybil and Matthew in the same season?*

Cependant, Fellowes n'a pas disposé du même temps de préparation dans les deux cas, ce qui a débouché sur des stratégies narratives complètement différentes :

Nous savions que Jessica allait partir longtemps à l'avance, et nous avons pris calmement la décision de la tuer dans le cinquième épisode, ce qui donnerait aux gens trois épisodes pour s'en remettre, suivis de l'épisode de Noël qui permettrait à tout le monde de passer à autre chose. Nous avons donc consacré un épisode entier à sa mort.

Mais après ça, quand nous avons appris que Dan s'en allait aussi, il n'était plus vraiment possible de faire la même chose, ça a donc été assez éprouvant^{645*}.

Avec Jessica, il semblait logique de consacrer un épisode entier à sa mort. Avec Dan, j'avais espéré qu'on aurait un épisode de la quatrième saison que je suis en train d'écrire, pour pouvoir finir l'épisode de Noël sur une note joyeuse [...], et le tuer dans le premier épisode de la saison suivante. Mais il n'a pas voulu faire ça. Je ne voulais pas que sa mort domine l'épisode de Noël, c'est pourquoi nous l'avons tué tout à la fin^{646*}.

Il est intéressant de s'arrêter sur l'usage de la métalepse dans le discours de Fellowes : « Jessica » et « Dan » désignent indifféremment les acteurs et les personnages qu'ils incarnent. Il ne faudrait pas en déduire que de tels énoncés supposent une conception naïve de la fiction : Fellowes ne confond pas personnages et acteurs (et on peut raisonnablement supposer que les lecteurs de l'entretien non plus)⁶⁴⁷. La métalepse

– *No. You see, in America, it's quite standard for an actor to sign, at the beginning of a series, for five or seven years. The maximum any British agent will allow you to have over an actor is three years. And Jessica and Dan wanted to go. The show had been very, very successful, tremendously so, and they were being offered great opportunities. [...] So we didn't have any option, really. I was as sorry as everyone else.* » Julian Fellowes, cité par Dave Itzkoff, 18 février 2013, « Julian Fellowes discusses a season of comings and goings at Downton Abbey », *Artbeats, International New York Times* [en ligne].

URL : <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/02/18/julian-fellowes-discusses-a-season-of-comings-and-goings-at-downton-abbey/>

⁶⁴⁵ « *We knew Jessica was leaving from quite a long time before, and so we completely decided calmly to kill her off in the fifth episode, so that would give people three episodes to recover, and then we'd have the Christmas special and everyone could move forward. So we had a whole episode of her dying.*

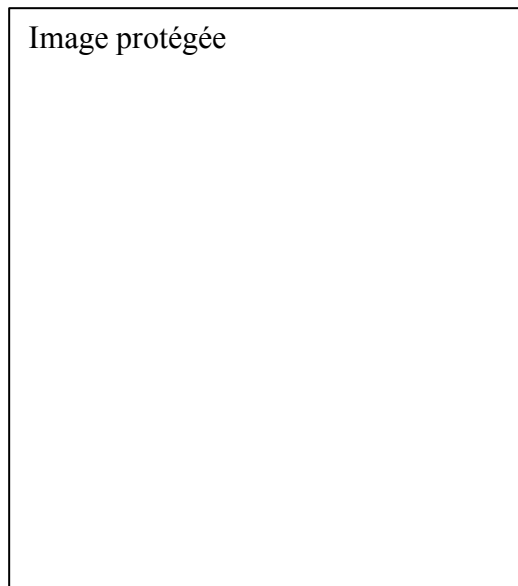
But having done that, when the news came through that Dan was also leaving we couldn't very well do it again, so that was a bit testing. » Julian Fellowes, cité par l'équipe de rédaction du *Telegraph*, 21 juin 2013, « Downton Abbey creator says it was hard to kill Dan Stevens' character », *The Telegraph* [en ligne].

URL : <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/downton-abbey/10134809/Downton-Abbey-writer-says-it-was-hard-to-kill-Dan-Stevens-character.html>

⁶⁴⁶ « *With Jessica, it seemed right to give her a whole episode that was about her death. With Dan, I had hoped that we would have one episode of this fourth season... so we could have ended the Christmas episode on a happy note—the baby, everything lovely. And then kill him in the first episode of the next series. But he didn't want to do that. I didn't want his death to dominate the Christmas special, so that's why we killed him at the very, very end.* » Julian Fellowes, cité par Dave Itzkoff, *art. cit.*

⁶⁴⁷ Daunay identifie ce type de phénomènes linguistiques comme des métalepses du lecteur, à partir d'exemples dont Genette ne tire pas suffisamment les conséquences selon lui : « s'il néglige d'isoler cette

révèle que le cadre pragmatique est clairement établi et que Fellowes n'a pas besoin de distinguer entre les deux entités car la distribution des énoncés se fait de manière automatisée pour le lecteur, qui partage avec le créateur la compétence de distinguer entre êtres fictionnels et non-fictionnels (par exemple, dans la seconde citation, « le tuer » et « sa mort » réfèrent au personnage Matthew Crawley, tandis que « il n'a pas voulu » réfère à l'acteur Dan Stevens) : il serait aberrant de supposer l'existence d'un lecteur qui lirait ce texte comme la confession des meurtres de Jessica Brown Findlay et de Dan Stevens par Julian Fellowes... Pour illustrer la récurrence de ce type de métalepse, on peut analyser brièvement une couverture du magazine *Entertainment Weekly* sur laquelle pose Kit Harington, accompagné d'un titre présenté comme un scoop : « Il est en vie ! » (« *He's alive !* »).



Entertainment Weekly, n°1414, 13 mai 2016

Sur la photo, Kit Harington apparaît bien en tant que lui-même, acteur vêtu d'habits modernes, et non en tant que Jon Snow, mais le pronom personnel désigne le personnage de la série, dont le sort inquiétait les fans. Pour autant les codes visuel et linguistique n'entrent pas en concurrence : là encore, le partage entre personnage et personne est un

forme de métalepse [du lecteur], Genette en cite cependant des réalisations dans ses écrits, par exemple quand, à deux reprises (1969, p. 216 et 1972, p. 244), il donne le même exemple (de son cru) pour illustrer la métalepse de l'auteur (ou du narrateur), qu'il voit "lorsqu'on dit que Virgile 'fait mourir' Didon au chant IV de l'*Énéide*"; ou encore quand il cite (1972, p. 244, note 2) cette citation de Boileau (*Art poétique*, I, 25-26) à propos de Saint-Amant : "Et poursuivant Moïse au travers des déserts / court avec Phaéton se noyer dans les mer". Dans ces exemples, ce n'est pas l'auteur ou le narrateur qui transgresse une frontière, c'est le commentateur » (2017 : §26).

processus cognitif automatisé. Le nom de l'acteur et celui du personnage apparaissent bien sur la couverture, mais en petits caractères, comme une information secondaire qui ne fait que redoubler des connaissances dont le lecteur dispose déjà.

Il n'y a pas de volonté transgressive ici, ni de véritable effet de trouble, pas plus que dans le cas des propos de Fellowes : c'est bien parce que les frontières entre le monde fictionnel et le monde réel relèvent de l'évidence qu'il est possible de les effacer métaphoriquement sans les remettre en cause. En même temps, l'usage de la métalepse souligne l'importance des informations concernant la production du récit sériel dans la construction de l'histoire. La décision des acteurs Dan Stevens et Jessica Findlay Brown de quitter la série *Downton Abbey* donne un exemple qu'il est tentant d'extrapoler : le départ des personnes de l'équipe de production s'incorpore à l'histoire de leurs personnages sous la forme transmuée d'une péripétie dans le récit de *Downton Abbey*. Le récit de fiction serait ainsi la frontière mais également la zone de contact entre deux types d'événements sériels : le devenir des personnages et le devenir des acteurs.

Le manque de temps, dans le cas du départ de Dan Stevens, ainsi que le fait qu'il a succédé de près à celui de Jessica Brown Findlay, explique un certain déséquilibre dans le ressenti des deux événements par les spectateurs : la mort de la jeune Sibyl au cours de son accouchement a été dans l'ensemble perçue comme plus satisfaisante⁶⁴⁸, car plus vraisemblable, et donc plus émouvante, que celle de Matthew Crawley, qui a survécu miraculeusement à la guerre des tranchées pour mourir dans un accident de voiture. Ce dernier événement a donné le sentiment que le créateur avait cherché à se débarrasser d'un rebondissement allant à l'encontre de ses projets. C'est ce qui ressort de l'analyse qu'en fait François Etnier, chroniqueur du blog *Le Monde des séries* :

la mort de Lady Sybil avait constitué l'élément le plus poignant de cette troisième saison. Ce décès était bien intégré dans le scénario et constituait un rebondissement de qualité. Il confrontait cette famille à la nécessité de changer, de s'ouvrir au monde, comme l'a symbolisé l'acceptation de Tom, mari de Sybil et ancien chauffeur, comme membre à part entière de la famille Crawley.

⁶⁴⁸ Il s'agit d'une tendance qui s'est dégagée des réactions des spectateurs et des critiques sur les réseaux sociaux et dans la presse, mais qui ne vaut pas pour une généralisation : l'appréciation de ces deux événements narratifs varie selon les spectateurs, en fonction notamment de leur attachement pour les personnages en question.

[La mort de Matthew Crawley] arrive de façon inattendue et sans lien avec le reste de l'histoire. Il y a presque une sorte d'in vraisemblance dans cet accident. Celui-ci rend inutilement sombre une troisième saison qui aurait pu être celle de la maturité pour *Downton*⁶⁴⁹.

Pourtant, l'accident de Matthew n'entre nullement en contradiction avec la sémantique narrative et remplit les critères de la vraisemblance externe, ce que concède François Etner :

L'accident de Matthew vient rappeler ce que la mort d'un proche peut avoir d'inacceptable. Julian Fellowes nous fait vivre ce que la mort peut avoir de plus inadmissible, d'impensable : l'idée que sans préavis, sans que l'on y soit préparé, le décès d'un être aimé peut survenir. *Downton Abbey* devait-il nous prémunir de ce qui arrive si régulièrement dans la réalité⁶⁵⁰ ?

On peut émettre une hypothèse sur ce qui rend « invraisemblable » la mort de Matthew Crawley aux yeux du chroniqueur : les contraintes extérieures viennent contaminer de manière flagrante l'événementialité du récit, et cet effet de contamination est perçu comme disruptif, dans le sens où il rompt l'impression globale d'autonomie du récit, et parce que la manœuvre scénaristique met en péril l'état d'immersion du spectateur, seule l'explication extradiégétique étant à même de donner une motivation à l'événement représenté. Dans cette conception normative du monde fictionnel (dont il faut rappeler ce qu'elle doit à l'ontologie leibnizienne, fondée sur une conception théologique des mondes possibles), l'auteur doit être dans le récit comme « Dieu dans l'Univers, présent partout, visible nulle part », pour paraphraser Flaubert. Lorsque le spectateur éprouve un sentiment de colère à la mort d'un personnage, il se réfère à l'autorité maîtresse de son destin, alors considérée comme fautive : dans la phrase récurrente de *South Park* (Comedy Central 1997-), « Oh mon Dieu ! Ils ont tué Kenny ! », le pronom personnel accusateur peut renvoyer tout aussi bien aux meurtriers du personnage au sein du monde fictionnel qu'aux scénaristes, qui sont toujours des assassins en puissance. Dans le cas de la mort de Matthew Crawley, la posture victimaire de Fellowes est envisagée comme une faiblesse : le public attend du scénariste qu'il sache composer avec les inévitables obstacles techniques qui se présentent lors de l'écriture d'une série, sous peine d'engendrer des « effets métaleptiques non voulus », entendus comme un « *dysfonctionnement* au niveau de la logique du vraisemblable, qui, du côté du

⁶⁴⁹ François Etner, 20 avril 2013, « Les 30 secondes qui ont (peut-être) tué *Downton Abbey* », *Le Monde des séries* [en ligne]. URL : <http://seriestv.blog.lemonde.fr/2013/04/20/les-30-secondes-qui-ont-peut-etre-tue-downton-abbey/>

⁶⁵⁰ *Ibid.*

spectateur, aboutirait à un effet métaleptique, sans que pour autant il y ait eu de construction métaleptique de la part de l'auteur » (Schaeffer 2005 : 326).

b) *The Good Wife*

Produite par une chaîne de *network*, *The Good Wife* a conservé le rythme intensif de vingt-deux épisodes par saison, qui tend à être abandonné dans la décennie actuelle. Les équipes de production et de tournage travaillent donc à plein temps pour la série, ce qui contraint les scénaristes à composer avec les engagements parallèles des acteurs et à ménager régulièrement des épisodes dans lesquels leurs personnages n'apparaissent pas, sans nuire à la cohérence du récit. Dès les débuts de la série donc, les problèmes de calendrier ont fait partie des contraintes scénaristiques les plus importantes pour les créateurs. Cependant, le départ de Josh Charles, qui jouait le rôle du collègue et ancien amant d'Alicia Florrick, Will Gardner, suivi par celui d'Archie Panjabi, qui incarnait l'enquêtrice Kalinda Sharma, s'est avéré particulièrement difficile à intégrer au récit. Les choix des scénaristes concernant le destin des personnages en question ont été directement influencés par la connaissance qu'avait le public du souhait de l'acteur et de l'actrice de quitter la série.

Le secret a pu être préservé dans le cas de Josh Charles : les scénaristes ont joué sur la surprise et le choc. Will Gardner meurt de manière totalement inattendue dans une fusillade à la fin l'épisode 15 de la cinquième saison, « *Dramatics, Your Honor* », diffusé le 23 mars 2014, qui constitue une rupture par rapport à la tonalité générale de la série⁶⁵¹. Le travail des scénaristes a en l'occurrence été facilité par le fait que l'acteur ait accepté de prolonger sa présence pour une partie de la cinquième saison, afin de laisser le temps aux scénaristes de préparer sa sortie. Pourtant, dans les épisodes précédents, comme dans les scènes qui précèdent immédiatement le décès du personnage, les scénaristes n'ont laissé paraître aucun indice qui auraient permis aux spectateurs d'anticiper une telle éventualité. Il y a bien eu une planification de la mort de Will en amont, mais Robert et Michelle King ont choisi de n'en rien laisser paraître afin de se rapprocher au plus près de l'expérience réelle du deuil, ainsi qu'ils s'en sont expliqués dans une lettre adressée aux fans de la série, publiée sur le site de la chaîne :

⁶⁵¹ On peut noter que le titre de l'épisode, qui semble d'abord référer simplement à un dialogue interne au récit, prend une valeur métafictionnelle après le visionnage de l'épisode.

Nous avons tous vécu la mort soudaine d'un être cher. Il est terrifiant de savoir qu'un jour ensoleillé et parfaitement normal peut soudain exploser en tragédie. À notre avis, la télévision ne se confronte pas assez au caractère irrémédiable de la mort. [...] *The Good Wife* est une série qui traite des émotions et du comportement humains, et la mort, aussi triste et injuste soit-elle, fait partie de l'expérience humaine commune⁶⁵²*

Le rythme de la série, avec les incertitudes qu'il implique dans la durée, avec la part d'arbitraire qui subsiste nécessairement dans son écriture, épouse donc celui de « l'expérience humaine » de façon plus étroite encore que le récit cinématographique. C'est dans la suite du récit que la mort du personnage peut prendre sens : elle revêt alors une fonction d'ouverture autant que de fermeture, ainsi que l'a souligné Josh Charles dans une interview à *Télérama* :

Quitte à faire partir Will, autant choisir l'option la plus dramatique, la plus choquante. C'est une façon efficace de le faire disparaître, et de se servir de sa mort pour relancer la série, l'orienter dans une nouvelle direction⁶⁵³.

La gestion du départ de Josh Charles dans la fin de la saison a été saluée par la critique, qui a encensé la capacité des scénaristes à retourner une contrainte très forte en un élément de dynamique narrative très puissant, et l'épisode obtient actuellement la note de 9,4/10 auprès des visiteurs du site IMDb (il s'agit du deuxième épisode le mieux noté de la série). Citons cette analyse d'un autre chroniqueur du *Monde des séries*, Pierre Sérurier :

La disparition de Will Gardner (Josh Charles) au cours de la saison 5 a entrouvert des perspectives inattendues pour le récit en plaçant enfin l'héroïne au cœur de la narration, en la débarrassant d'un élément sentimental et en la propulsant dans le rôle d'une femme accomplie et farouchement indépendante devant laquelle s'ouvre une nouvelle perspective de carrière. Conséquence, *The Good Wife* a perdu une partie de son caractère judiciaire pour endosser une tonalité franchement politique,

⁶⁵² « We've all experienced the sudden death of a loved one in our lives. It's terrifying how a perfectly normal and sunny day can suddenly explode with tragedy. Television, in our opinion, doesn't deal with this enough: the irredeemability of death. Your last time with the loved one will always remain your last time. *The Good Wife* is a show about human behavior and emotion, and death, as sad and unfair as it can be, is a part of the human experience that we want to share. » Robert et Michelle King, 22 mars 2014, « A Letter From Robert & Michelle King: Episode 515 », CBS [en ligne]. URL : https://www.cbs.com/shows/the_good_wife/news/1002177/

⁶⁵³ Josh Charles, cité par Pierre Langlais, 12 avril 2014, « “*The Good Wife*” : Quitte à faire partir un personnage, autant choisir l'option la plus choquante ! ” », *Télérama* [en ligne]. URL : <http://www.telerama.fr/series-tv/the-good-wife-quitte-a-faire-partir-spoiler-autant-choisir-l-option-la-plus-choquante,111065.php>

confirmant une évolution amorcée depuis quelque temps. La série, qui entame sa sixième saison, y trouve un second souffle et gagne encore en qualité⁶⁵⁴.

Il en va tout autrement pour le départ d'Archie Panjabi, qui a été rendu public avant la fin du contrat de l'actrice. Les spectateurs qui ont eu connaissance de l'information se sont alors lancés dans une série de théories sur le devenir de Kalinda Sharma, ce qui a amené les scénaristes à adopter une stratégie narrative complètement différente :

Bon, elle ne peut pas s'en aller dans le style Will Gardner, parce que vous savez qu'elle s'en va. [...] Le style Will Gardner, c'était que personne ne savait. Donc on pouvait créer un choc. Puisque tout le monde s'attend [au départ de Kalinda], c'est un tout autre morceau^{655*}.

Les scénaristes ne peuvent pas compter sur le fait que l'engagement émotionnel du spectateur vis-à-vis de Kalinda bloquera les inférences causées par ses connaissances contextuelles : les dimensions émotionnelles et épistémiques sont inséparables et se nourrissent mutuellement ; *savoir* qu'Archie Panjabi quittera la série à la fin de la saison engendre une *inquiétude* quant au sort de Kalinda Sharma. Faire « comme si c'était vrai », se projeter dans les coordonnées temporelles du récit, ne revient pas dès lors à faire « comme si on ne savait pas » que Kalinda est interprétée par une actrice sur le départ. Les informations extradiégétiques dont disposent les spectateurs ont donc une influence immédiate sur l'écriture du récit : le seul moyen de désamorcer le *spoiler* est d'en tenir compte au moment de l'écriture. Elles compromettent une partie de l'incertitude quant à l'avenir du récit, mais dans le même temps, elles renforcent l'intérêt concernant les éléments de l'intrigue liés au personnage en question. Les spectateurs multiplient les scénarios possibles, ce qui modifie profondément la nature de la tension narrative, dans le sens où ils détiennent un élément de connaissance supplémentaire par rapport à l'ensemble des personnages. Du seul point de vue de l'économie interne de l'œuvre, les incertitudes provisoires concernant le parcours de Kalinda produisent un effet de suspense. Cependant, si l'on prend en compte les données contextuelles, il ne s'agit plus d'un suspense « simple » mais de suspense « moyen » (Baroni 2007 : 278) : un événement certain se dessine dans la suite du récit, mais sa nature exacte reste sous-déterminée (la question qui se pose peut alors être reformulée sous la forme : comment

⁶⁵⁴ Pierre Sérurier, 14 octobre 2014, « *The Good Wife* devient-elle une série politique ? », *Le Monde des séries*, URL : <http://seriestv.blog.lemonde.fr/2014/10/14/the-good-wife-devient-elle-une-serie-politique/>

⁶⁵⁵ « Well, she can't go out *Will Gardner-style* because you guys know that she's leaving. [...] *Will Gardner-style* was that no one knew. So that could be a shock. Since everybody expects [Kalinda's departure], it's a whole different beast. » Robert King, cité par Lynette Rice, 14 mars 2015, « The Good Wife Archie Panjabi prepares to say goodbye », *People* [en ligne]. URL : <http://people.com/tv/the-good-wife-archie-panjabi-talks-ending-her-run-as-kalinda-sharma/>

Kalinda Sharma va-t-elle partir ?). Une partie de l'intrigue de la sixième saison est configurée autour de la préparation de son départ, et les scénaristes, à l'inverse du cas de Will Gardner, sèment divers indices qui poussent à anticiper différents dénouements : sera-t-elle assassinée par Lemond Bishop (Mike Colter), le parrain de la drogue qui la menace de façon plus ou moins explicite ? Finira-t-elle en prison, après avoir falsifié des dossiers pour innocenter son amant injustement accusé de trafic de drogue ? Mais aussi, à un niveau métanarratif : les scénarios qui semblent se dessiner sont-ils de fausses pistes qui permettent aux scénaristes de ménager malgré tout un effet de surprise ? La crédibilité des différents scénarios est analysée sous toutes les coutures par les internautes : le spectateur n'est alors plus seulement une donnée théorique, ses connaissances et ses réactions déterminent l'évolution du récit, ce qui montre bien le fonctionnement partiellement hétéronome de l'univers fictionnel de la série. Les scénaristes décident finalement d'épargner Kalinda pour des raisons de vraisemblance :

nous ne voulions pas répéter la manière dont nous avons fait disparaître Josh Charles. Nous voulons que la série imite la vie réelle. Et nous ne voulions pas liquider des gens en permanence. Cela semble presque impoli⁶⁵⁶.*

Les réactions des spectateurs ont cependant été plus mitigées que dans le cas de Will Gardner : les attentes étaient telles concernant la résolution de l'arc narratif de Kalinda qu'une forme de déception était presque inévitable.

Lorsque l'explication officielle d'un événement narratif, telle que formulée par la production, n'est pas considérée comme suffisante, les internautes émettent parfois des théories qui, si elles sont jugées crédibles par le reste de la communauté des spectateurs, peuvent dériver en rumeur. Par exemple, de nombreux spectateurs se sont étonnés de ce que Kalinda et Alicia ne soient pas apparues une seule fois ensemble à l'écran en trois ans (soit pendant une soixantaine d'épisodes) : leurs interactions, lorsqu'elles préparent ensemble des procès, ont lieu exclusivement par téléphone. Selon certains internautes, la seule explication possible à cet état de fait, que rien ne justifiait du point de vue de la logique narrative, serait la mésentente entre les actrices Julianna Margulies et Archie Panjabi, qui refuseraient de travailler ensemble. Bien que n'ayant reçu aucune

⁶⁵⁶ « *we also didn't want to repeat the way we'd dispatched Josh Charles. We want the show to mimic real life. And we didn't want to keep bumping people off. It seems almost rude.* » Robert King, cité par Lisa Liebman, 3 mai 2015 : « *The Good Wife's Robert and Michelle King on Archie Panjabi's Departure and What's in That Note for Alicia* », *Vulture* [en ligne]. URL : <http://www.vulture.com/2015/05/good-wife-showrunners-on-whats-in-alicias-note.html>

confirmation, cette rumeur a conduit à de sévères remises en cause du professionnalisme des deux actrices, comme dans cet article publié sur Allociné :

Cette querelle serait au fond sans importance si elle n'avait pas un réel impact sur les intrigues et sur la qualité de la série. Force est de constater pourtant que le personnage flamboyant de Kalinda, adoré des téléspectateurs, tout particulièrement lors d'une saison 2 qui la mettait particulièrement en valeur, s'est appauvri avec le temps, faute d'interactions [*sic*] avec l'héroïne⁶⁵⁷.

L'affaire a donné lieu à un « nouveau rebondissement », selon l'auteur de l'article : lors de la diffusion du dernier épisode de la sixième saison, marqué par la sortie de Kalinda, certains internautes ont émis une théorie selon laquelle la scène de retrouvailles d'Alicia et Kalinda aurait été filmée grâce à une technique de *split-screen* dissimulé, permettant aux actrices de ne pas avoir à tourner ensemble. Ici, la compréhension du récit et de son processus d'écriture a encouragé la production d'un récit du récit, comprenant lui-même son lot de drames et de surprises.

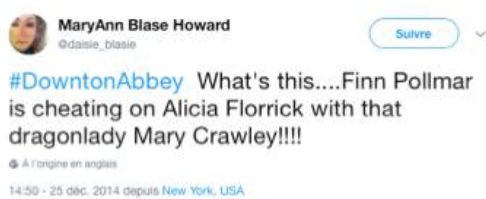
David Rapp et Richard Gerrig (2002) ont montré que lors de l'actualisation de la série, l'anticipation des récepteurs, pensée en termes de probabilité, est fondée sur deux modes de compréhension : l'analyse enclenchée par la réalité (« *reality-driven analysis* »), qui incorpore les contraintes du monde réel (qu'est-ce qui a le plus de chances d'arriver dans la situation représentée ?), qui est concurrencée ou renforcée par l'analyse enclenchée par l'intrigue (« *plot-driven analysis* »), tributaire de l'intérêt du récepteur pour le personnage (l'espoir de voir les bons triompher des méchants par exemple). Ainsi, pour Rapp et Gerrig, au premier niveau, le monde narratif est censé fonctionner selon des lois similaires au monde réel, et l'analyse repose ainsi sur une vraisemblance qui ne tient pas compte du caractère artificiel de la représentation. À l'inverse, la « *plot-driven analysis* » repose sur la connaissance transnarrative de lois qui gouvernent les récits de fiction. Ces deux types d'analyses sont donc de nature différente, mais elles se combinent très souvent dans l'activité anticipatrice du public. L'exemple que j'ai commenté met cependant en lumière un troisième type d'analyse, qui tient compte cette fois de l'hétéronomie du monde narratif, de sa dépendance à un contexte extradiégétique. À ce troisième niveau, le récepteur tient compte de sa connaissance des conditions de production pour formuler des hypothèses concernant les scénarios possibles susceptibles de s'actualiser dans le récit en réponse à ces contraintes. Par conséquent,

⁶⁵⁷ Jean-Maxime Renault, 5 octobre 2015, « *The Good Wife* : de toute évidence, Julianna Margulies et Archie Panjabi se détestent ! », *Allociné* [en ligne].
URL : http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18641677.html

l'existence de ce troisième niveau d'analyse complexifie la manière dont on peut définir le processus interprétatif et immersif.

c) Les amours concurrentes d'Alicia Florrick et de Lady Mary Crawley

Un dernier phénomène mérite d'être évoqué : étant donné que l'on peut suivre les acteurs d'une série à l'autre, cela peut donner lieu à des effets de court-circuitage assez surprenants. L'acteur britannique Matthew Goode a été engagé dans le rôle de l'avocat Finn Polmar dans la cinquième saison *The Good Wife*, avant d'être recruté également, quelques mois plus tard, dans le rôle d'Henry Talbot dans *Downton Abbey*. Les deux personnages remplissent des fonctions similaires de consolation : ils constituent à la fois un nouvel intérêt romantique potentiel pour une héroïne confrontée à la disparition tragique de son époux (Matthew Crawley) ou de son amant (Will Gardner), et un nouveau support affectif pour les spectateurs, eux-mêmes affligés par le décès tragique des personnages. Le hasard de la programmation des séries sur les écrans américains a engendré un phénomène vertigineux : le 1^{er} mars 2015, les spectateurs américains avaient le choix de regarder sur CBS l'épisode 13 de *The Good Wife*, « *Dark Money* », dans lequel Matthew Goode, « prêté » à *Downton Abbey* selon les termes de Michelle et Robert King, n'apparaissait pas ; ou bien de suivre sur PBS l'épisode de Noël de *Downton Abbey*, dans lequel il tenait pour la première fois le rôle d'Henry Talbot, qui attirait l'attention de Lady Mary. Dans les épisodes suivants de *The Good Wife*, Finn Polmar reparait et décline la proposition d'Alicia, qui s'est décidée à l'inviter à dîner, en lui annonçant qu'il a rencontré quelqu'un d'autre, sans préciser l'identité de sa conquête. Les spectateurs qui suivent les deux séries s'empressent alors de compléter cette lacune en mettant les héroïnes en concurrence. On peut donner un échantillon des nombreuses réactions publiées sur Twitter à ce sujet entre décembre 2014 et mars 2015 :



Allons bon... Finn Pollmar [sic] est en train de tromper Alicia avec cette harpie de Mary Crawley !!!*



Finn Polmar ferait mieux de ne pas emballer Lady Mary avant d'emballer Alicia.*



Finn « sort avec quelqu'un » : ouais, c'est Lady Mary !*



Et où était passé Finn ??? Il chassait des oiseaux avec Lady Mary. S'il vous plaît, ne me dites pas qu'ils vont juste tout laisser tomber à l'eau. Je serais trop triste.*



Donc Finn a une nouvelle copine, hein ? lol* Elle s'appellerait pas Lady Mary par hasard ?*



Mon père vient de dire, au sujet de Finn Polmer [*sic*] : « personne ne peut sortir avec Alicia et Lady Mary dans une même saison télévisuelle.*



Finn Polmar dit qu'il sort avec quelqu'un... Oui on sait, c'est Lady Mary #crossover*

Caïra signale la possibilité d'un « dédoublement entre l'acteur et son personnage, dans un monde où les deux existent, alors que la plupart des œuvres se fondent sur l'idée que l'acteur "disparaît" derrière son personnage » (2011 : 104). Les effets métalectiques que j'ai étudiés se construisent quant à eux dans une réflexivité secondaire, et non à partir d'instructions internes au dispositif narratif. On pourrait parler ici d'*effet métalectique rétroactif*, qui résulte d'un effet de réception postérieur à la diffusion des épisodes, par opposition à un *effet métalectique prospectif*, anticipé par la production qui en tient compte au moment de l'écriture, comme dans l'exemple du départ de Kalinda. En l'occurrence, l'effet métalectique devient une métalecture à part entière, construite en tant que telle par les spectateurs à partir d'amorces intra et extra-diégétiques. Dans la mesure où ces citations font coïncider des univers fictionnels a priori hétérogènes, allant à l'encontre des consignes des récits qui excluent l'identité de Finn Polmar et d'Henry Talbot, elles se rapprochent de l'opération transfictionnelle du *crossover*⁶⁵⁸, mais elles

⁶⁵⁸ Benassi définit ainsi le *crossover* : « Le terme *crossover* désigne [...] un processus transfictionnel qui consiste à faire se rencontrer deux univers fictionnels distincts appartenant à deux œuvres différentes dans

s'en distinguent en basculant du côté de la métalepse : elles comprennent également une transgression entre la fiction et la réalité, puisque c'est l'identité de l'acteur, et non des personnages, qui autorise la suture. L'impossibilité ontologique qui en résulte a une fonction évidemment ironique, puisqu'elle produit une lecture fondée « non plus sur la vraisemblance, mais sur un savoir partagé de l'illusion » (Baron 2005 : 298), mais l'on constate à travers ces témoignages de téléspectateurs que cette conscience du caractère illusoire de la représentation n'est cependant pas incompatible avec l'expression d'un engagement affectif vis-à-vis des personnages. Dans certaines citations, les spectateurs expriment indirectement une inquiétude liée à l'impossibilité probable pour Matthew Goode de participer simultanément à deux séries tournées de part et d'autre de l'Atlantique. La relation naissante entre Lady Mary et Henry Talbot constitue donc une menace effective pour celle de Finn et Alicia. De fait, l'acteur a choisi par la suite de ne pas renouveler son contrat pour la septième saison de *The Good Wife*, afin de se consacrer au tournage de *Downton Abbey*, et la relation entre Finn et Alicia s'est soldée par un dénouement dysphorique. Je précise que cette réception ne concerne qu'un nombre minoritaire de téléspectateurs. Quand bien même on accepte l'hypothèse d'une journaliste du *New York Times* selon laquelle « [l]a part des gens qui se situent à l'intersection d'un diagramme de Venn comprenant ceux qui ont envie de voir M. Goode dans *The Good Wife* et ceux qui ont envie de le voir dans *Downton Abbey* est certainement immense^{659*} » (affirmation qui demeure difficilement vérifiable), le nombre de conditions contextuelles à remplir pour produire une telle interprétation est très important : les téléspectateurs concernés doivent être américains (ou avoir accès à la télévision américaine), suivre les deux séries au moment de la diffusion, reconnaître l'acteur et se renseigner sur son emploi du temps. Conformément à la méthodologie qualitative (et non quantitative) qui est la mienne, je ne prétends pas attribuer une valeur générale à cette réception. En revanche, elle illustre bien les manœuvres de « bricolage » auxquelles peuvent se livrer

une ou plusieurs occurrences de l'une (ou de chacune) de ces deux œuvres. La fonction première du *crossover* est davantage de nature stratégique que narrative, puisque ce procédé est généralement destiné à attirer le public d'une fiction plurielle très populaire vers une fiction plurielle qui l'est moins ou que les producteurs s'appêtent à mettre à l'antenne » (2007 : 121-122).

⁶⁵⁹ « *The intersecting part of the Venn diagram of people eager to see Mr. Goode in "The Good Wife" and those eager to see him in "Downton Abbey" is surely huge* », Sarah Lyall, 31 décembre 2014, « An Actor Dashing Across the Atlantic. Matthew Goode Makes Mark In 'The Good Wife' », *The New York Times* [en ligne].

URL : <https://www.nytimes.com/2015/01/01/arts/television/matthew-goode-makes-mark-in-the-good-wife.html>

les publics en fonction de leur engagement dans un récit (ou des récits) donné(s), leur activité anticipatrice reposant autant sur l'immersion dans le récit que sur leur maîtrise des fonctionnements internes et externes du récit et de sa production.

Au cours de cette analyse, j'ai pu mettre en valeur plusieurs phénomènes qui soulignent la complexité de l'acte de réception, dont les producteurs tiennent compte pour s'assurer du succès de la série :

- Le plaisir de la réception sérielle peut venir du postulat de l'autonomie du monde représenté, ce dernier étant régi par des lois internes et externes de vraisemblance. À ce titre, l'intrusion trop marquée des contraintes extradiégétiques peut être perçue comme une mise en péril des frontières entre le domaine fictionnel et le monde réel, en particulier lorsque l'intention auctoriale est prise en défaut.
- À l'inverse, le plaisir de la réception peut également s'enrichir de la connaissance des contraintes de production et de l'attention au processus de fabrication du personnage : les incertitudes liées au parcours de l'acteur, en se superposant à l'histoire du personnage, produisent des effets métaleptiques qui ne compromettent pas, mais renforcent au contraire le lien affectif à la fiction, ce qui nous a conduit à remettre en cause l'hypothèse d'une incompatibilité des postures immersive et réflexive.

Afin de nuancer la rigidité ontologique de la métaphore du texte comme monde de Ryan, Merja Polvinen propose ainsi une métaphore différente, suivant laquelle le lecteur « se fait jouer » par le récit :

Suivant cette conceptualisation, même la conscience la plus aigüe de la fictionnalité de la fiction ne constitue pas l'anomalie d'une action rationnelle qui irait à l'encontre de l'immersion émotionnelle – il s'agit au contraire d'une extension naturelle de la double action de la mimésis, nécessaire d'emblée à la mise en place de l'immersion elle-même⁶⁶⁰. (Polvinen 2012 : 109*)

De même, selon Schaeffer : « le processus d'immersion fictionnelle [...] implique des moments métaleptiques et ne saurait fonctionner en leur absence » (2005 : 331), y compris, comme nous avons pu le voir, dans les récits qui ne produisent pas d'effets métaleptiques d'origine auctoriale ou narratoriale. L'impossibilité physique d'être dans deux mondes à la fois ne se répercute pas au niveau mental : nous pouvons nous projeter

⁶⁶⁰ « *In this conceptualisation, even acute awareness of the fictionality of fiction does not constitute an anomalous rational action that works against an emotional immersion – instead it is a natural extension of the dual action of mimesis that is necessary for the immersion to happen in the first place.* »

dans un monde fictionnel, sans perdre la référence au monde actuel, et sans perdre de vue les processus d'écriture du récit. Suivant cette hypothèse, la dualité ne se situe pas simplement au niveau préattentionnel, ainsi que Schaeffer l'a mis en valeur, mais également au niveau attentionnel, et ne serait ainsi pas uniquement liée aux leures perceptifs⁶⁶¹. Dès lors, comme l'affirme Chalvon-Demersay :

Il ne s'agit plus d'opposer la personne (du comédien) au personnage (qu'il incarne) mais de saisir désormais, en lui, la double part, la part humaine et la part constante, dans leur dynamique propre, en les reconstituant à partir de ce qui est dit et de ce qui est fait de ce type de personnages, en se situant sur le terrain d'une phénoménologie des mondes de la vie, à partir de relations et de mondes partagés. (Chalvon-Demersay : 42)

Esquenazi s'inscrit également dans cette lignée ontologique lorsqu'il écrit :

Les distinctions entre monde des personnages, monde des comédiens et monde du téléspectateur ne disparaissent pas, mais tout se passe comme si des voies de passages naturelles s'ouvraient entre eux. (Esquenazi 2002b : 340)

On pourrait ainsi dire que le personnage sériel est conçu par les récepteurs comme un être « polyontologique », comme je l'illustrerai pour finir en étudiant la scène finale de *Furious 7* (Wan 2015).

3. Mort d'un acteur, survie du personnage : *Furious 7*

La franchise *Fast & Furious*, centrée sur une bande de *street racers* (pilotes de rue) hors-la-loi, est développée depuis 2001 et comprend actuellement huit films et deux courts-métrages. Comme dans le cas des séries télévisées, bien que sur un rythme beaucoup plus relâché, elle se fonde sur la création d'une relation sur le long terme qui s'établit entre les personnages et les spectateurs, qui peuvent voir les héros Dominic Toretto (Vin Diesel) et Brian O'Conner (Paul Walker), ainsi que leurs acolytes, évoluer et vieillir, suivant une « chronologie réaliste de la durée », isochrone à la chronologie réelle (Besson 2002 : 6). Les films doivent certainement autant leur succès aux courses de voitures spectaculaires qu'à la dynamique de groupe qui unit les personnages : au long des différents opus, se construit un discours centré sur le principe de la « famille », celle-ci étant définie non par les liens de sang, mais par des affinités électives et des choix de vie similaires. Ce principe détermine aussi bien le compas moral des personnages que la mise en intrigue : c'est autour des négociations et des renégociations de la composition de la « famille » que se construit la tension narrative de la série.

⁶⁶¹ Voir chapitre 3, p. 138-150.

En 2013, au moment du tournage du septième volet, réalisé par James Wan, l'un des acteurs principaux, Paul Walker, meurt dans un accident de voiture. La vive émotion ressentie par les spectateurs est amplifiée par l'ironie tragique que constitue la cause du décès. L'équipe de production décide tout de même de sortir le film, intitulé *Furious 7*, mais son dénouement a été largement revu en raison des circonstances. C'est la dernière scène, dans laquelle les deux protagonistes, Dom Toretto et Brian O'Conner, se disent au revoir, chacun au volant de sa voiture avant que leurs routes se séparent, qui m'intéresse ici et qui me permettra de compléter ma définition de la métalepse.

Il paraît difficile de ne pas produire une interprétation documentaire du discours prononcé en voix off par Dom Toretto et de ne pas l'attribuer également à l'équipe de production, bouleversée par le deuil d'un collègue : « Peu importe où tu es, que ce soit à cinq cent mètres où à l'autre bout du monde... tu seras toujours près de moi. Et tu seras toujours mon frère⁶⁶². » Des extraits des précédents films sont insérés dans la scène, comme une sorte de « *best of* » compilant les passages les plus significatifs de la vie de Brian O'Conner. Ce remontage invite également à une réinterprétation documentaire de l'extrait de la scène finale de *Fast and Furious 5* inséré dans celle-ci, dans lequel Dom Toretto propose un toast à ses amis : « Le plus important, quoiqu'il arrive, reste ce petit groupe d'humains autour de moi, uni ici, en cet instant. *Salud, mi familia*⁶⁶³. » Une scène identique, dans un contexte différent, peut ainsi faire l'objet d'un cadrage modifié par rapport à son ancrage initial : ici, c'est la persistance de l'amitié entre les acteurs Vin Diesel et Paul Walker au-delà de la mort de ce dernier qui semble affirmée. Les phrases prononcées par Dom Toretto ont donc une valeur aussi bien diégétique que référentielle : cette conjonction a pour effet de décupler l'émotion. Le récit opère ici comme catalyseur d'affects externes au monde narratif, comme en témoignent certains spectateurs sur le site IMDb :

En fait, la saga entière porte davantage sur la famille que sur les voitures. Les voitures et les courses sont juste le thème et les objets qui attirent notre attention. Mais le plus important dans cette histoire, c'est la force de la relation qui unit les personnages et leurs interprètes, qui sont liés dans la vie réelle comme dans le film. À chaque fois que l'un d'entre eux meurt, ils font face à cela ensemble, comme

⁶⁶² Version française traduite de l'anglais : « *No matter where you are, whether it's a quarter mile away, or halfway across the world... you'll always be with me. And you'll always be my brother.* »

⁶⁶³ Version française traduite de l'anglais : « *The most important thing in life will always be the people in this room, right here, right now. Salud, mi familia.* »

les acteurs à la mort de Paul, qui est la seule mort RÉELLE de cette communauté. Et c'est ce qui rend cela magnifique⁶⁶⁴. (Amy Edwards, 17 octobre 2015*)

Cette fin ne raconte pas seulement les adieux de Dom à Brian, mais aussi les adieux de Vin à Paul⁶⁶⁵. (jamesgair, 9 août 2015)

Il en est de même, dans les séries télévisées, pour les scènes d'hommages rendus à travers leurs personnages à des acteurs décédés, comme John Spencer, interprète de Leo McGarry dans *À la Maison-Blanche* (NBC 1999-2006) ou Cory Monteith, qui incarnait Finn Hudson dans *Glee* (Fox 2009-2015). Mais par rapport à ces deux exemples, l'expérience des spectateurs est modifiée par une donnée supplémentaire : dans les scènes qui ont été tournées de façon posthume, Brian O'Conner est interprété par l'un des frères de l'acteur défunt, Cody ou Caleb Walker (Caleb dans la scène finale). La production a fait appel à la société d'effets spéciaux néo-zélandaise Weta Digital afin de reconstituer numériquement les traits de Paul Walker à partir de ceux de son frère et à partir de plans tirés de films précédents.

Image protégée

Étapes de la reconstitution numérique du visage de Paul Walker dans la scène finale de *Furious 7*
Image 1 : Caleb Walker. Images 2 et 3 : Paul Walker. Image 4 : intégration numérique du visage de Paul Walker

⁶⁶⁴ « In fact, this entire saga is more about family than cars. Cars and race are just the theme and the objects attracting our attention. But the most important part of that story is the strong relationship between the characters and their interprets who are as linked in real life as they are in the movie. Each time one of their own dies they face it together as the actors are actually doing it with the loss of Paul the only REAL loss of this community. And this is what is making this beautiful. »

⁶⁶⁵ « This ending wasn't just about Dom saying goodbye to Brian, it was about Vin saying goodbye to Paul. »

Le but est d'atteindre une ressemblance si parfaite qu'il est impossible de distinguer à l'œil nu qu'il ne s'agit pas de l'acteur ; on retrouve ici l'idéal de la transparence médiatique à travers une illusion perceptive⁶⁶⁶. Tout semble fait pour que le monde fictionnel préserve son autonomie en dépit des circonstances, en effaçant tout indice visuel qui pourrait être un indicateur d'hétéronomie. Pour autant, la scène prend véritablement son ampleur lorsqu'on sait qu'il s'agit d'une reconstitution de l'acteur décédé, donc en fonction de connaissances extradiégétiques. Les frontières entre fiction et monde réel ne sont pas pour autant menacées et la distinction entre le personnage de Brian O'Conner et l'acteur Paul Walker n'est évidemment pas mise en question : cet argument est d'autant plus incontestable que, contrairement à l'acteur qui l'incarne, Brian O'Conner ne meurt pas à la fin de *Furious 7*, les scénaristes lui dessinant un avenir paisible avec sa femme et ses enfants. Cette double lecture, apparemment paradoxale, de la scène (illusion perceptive et multiréférentialité) est relevée par un grand nombre d'internautes sur IMDb :

Le brillant montage des scènes tournées après la mort de Paul n'est visible nulle part dans le film⁶⁶⁷. (nj_kimmy, 13 août 2015*)

Si vous ne saviez pas que l'acteur Paul Walker avait péri dans un terrible accident de voiture le 30 novembre 2013, vous ne l'apprendriez pas en regardant *Furious 7*, le dernier volet de la franchise *Fast and Furious*⁶⁶⁸. (zardo-13, 6 avril 2015)

Les spectateurs qui trouvent que les procédés numériques servant à ressusciter à l'écran Paul Walker sont visibles appliquent cependant le « principe de charité » relevé par Walton (1990 : 183)⁶⁶⁹. Ils n'interprètent pas cette défaillance comme une incohérence, dans la mesure où la raison extradiégétique qui la justifie leur paraît légitime :

⁶⁶⁶ Cette technique n'est pas nouvelle : elle a été utilisée à plusieurs reprises, dès 2000, à la mort d'Oliver Reed dans *Gladiator* (Scott 2000), et elle servira possiblement à ressusciter Carrie Fisher dans le neuvième volet de *Star Wars*. Elle suscite généralement un débat éthique : les spectateurs y voient souvent une manœuvre cynique de la part des équipes de production qui cherchent à tout prix à poursuivre des projets qui engendrent des sommes faramineuses. Cela a moins été le cas pour *Furious 7*, certainement du fait du rôle fondamental de la franchise dans la carrière de Paul Walker, de sa proximité avec l'équipe de tournage et de l'implication directe de sa famille, bien que l'accusation de cynisme se retrouve parfois dans les critiques publiées par les spectateurs sur IMDb.

⁶⁶⁷ « *Nowhere was it evident that the movie had been cleverly edited for the scenes that were done after Paul's death.* »

⁶⁶⁸ « *If you didn't know actor Paul Walker perished in a fiery car crash back on November 30, 2013, you'd never know it by watching "Furious 7", the latest installment in the "Fast and Furious" franchise.* »

⁶⁶⁹ Voir chapitre 3, p. 146-147.

On ne peut pas s'empêcher de se sentir émotionnellement impliqué envers ce personnage sachant que l'acteur est récemment décédé. On voit bien qu'il s'agit d'images de synthèse dans quelques scènes, mais le travail sur la voix a été parfaitement exécuté⁶⁷⁰. (estebangonzalez10, 2 avril 2015)

Les scènes inachevées de Walker sont difficiles à déceler. Quelques-unes paraissent décalées car les véritables images de Walker ont été utilisées autant que possible, mais si vous ne saviez pas qu'il était mort pendant la production, vous seriez pris par surprise par l'hommage final du film. En réalité, cet hommage assure notre catharsis émotionnelle pour la mort de Paul, et non pour le départ de Brian O'Conner de ces histoires. L'arc du personnage semble incomplet, mais c'était incontestablement tout ce que l'équipe du film pouvait faire⁶⁷¹. (Movie_Muse_Review, 26 avril 2017)

La catharsis relevée par le dernier internaute est produite par la conversion d'une dysphorie passionnelle en dénouement partiellement euphorique. Elle est également permise par le lien étroit qui unit l'acteur de cinéma franchisé à son personnage, ce qui rappelle davantage le fonctionnement des séries télévisées que du cinéma traditionnel, dans lequel, ainsi que le montrait Morin (1957), c'est la multiplicité des personnages qui nourrit la carrière de l'acteur.

SYNTHÈSE DU CHAPITRE 7

On peut tirer plusieurs enseignements sur l'effet métaleptique à partir de cet exemple. Tout d'abord, il n'est ici identifiable par aucun trait formel. Le statut logique du personnage n'est nullement affecté par le changement d'acteur, le niveau sémantique ressort parfaitement indemne. L'avatar numérique de Paul Walker n'est pas présent en tant que Paul Walker mais en tant que Brian O'Conner, le personnage que Paul Walker interprétait régulièrement avant son décès. C'est le niveau extradiégétique qui est affecté : les prouesses techniques résolvent une impossibilité, celle de faire tourner une scène à un acteur décédé. C'est précisément parce que les spectateurs savent que l'acteur n'a pas tourné ces scènes que l'« effet de présence réelle », tel que le définit Lavocat (2016 : 482), peut opérer dans ce cas. « À l'occasion, le cinéma transgresse également son propre

⁶⁷⁰ « You can't help but feel emotionally engaged towards his character knowing that the actor has recently passed away. There are several scenes of his face where the CGI seems evident, but the voice work was perfectly executed. »

⁶⁷¹ « Walker's unfinished work is hard to detect. A few scenes seem out of place in an effort to use actual footage of Walker whenever possible, but if you had no idea he died during production, you'd be taken by surprise by the film's tribute ending. It really only provides us emotional catharsis for losing Paul Walker, not for the departure of Brian O'Conner from these stories. His character arc just doesn't feel complete, but undoubtedly there was only so much the filmmakers could do. »

univers d'existence. On en revient tout simplement à la notion bakhtinienne de polyphonie : les dernières phrases de *Furious 7* sont attribuables, et effectivement attribuées par les usagers, à la fois à Dom Toretto et à Vin Diesel. Le « principe de charité » n'est donc pas seulement une question de logique, il peut résulter d'une composante affective : non seulement les spectateurs acceptent des insuffisances narratives qu'ils n'auraient pas tolérées dans d'autres contextes (arc narratif d'un personnage insatisfaisant, effets spéciaux imparfaits selon certains), mais celles-ci concourent à intensifier les émotions ressenties dans la mesure où elles se donnent à voir comme la trace de l'absence de l'acteur décédé. L'exemple des morts d'acteurs montre bien les limites de l'approche sémantique de l'intersubjectivité telle que la conçoit Thon (2016) : le « principe de charité » est ici appliqué en vertu du sentiment de communauté qui unit les publics autour du deuil de Paul Walker. Si l'identification de l'effet métaleptique résulte bien de compétences d'ordre cognitif, c'est la composante affective qui confère tout son sens et toute sa portée à la « résurrection » cinématographique de Paul Walker par le biais de son personnage. Enfin, on peut affirmer que cette superposition des niveaux fictionnel et réel réaffirme, s'il en était encore besoin, les frontières de la fiction : la scène est d'autant plus émouvante que le personnage survit à son acteur. Contre les dérives panfictionnalistes, Lavocat rappelle que l'existence de la métalepse dépend de la frontière entre fait et fiction : « Le concept de métalepse est logiquement incompatible avec celui de fusion des mondes, à moins, naturellement, de modifier la définition de la métalepse [...] » (Lavocat 2016 : 479). Elle ajoute que « l'enjeu même de toutes les œuvres métaleptiques est de jouer avec la frontière, de la manifester en simulant sa traversée » (Lavocat 2016 : 480).

L'élargissement du domaine d'application de la métalepse, qui devient un grossissement du fonctionnement de la fiction de manière générale, est contestable selon Lavocat : dans une telle approche, la métalepse « n'est plus que la thématization amplifiée de phénomènes courants passants généralement inaperçus » (2016 : 483). Il s'agit en effet d'une tendance marquée chez Genette (2004) ou chez Schaeffer (2005). À leur suite, Jean Bessière définit la fiction comme « fait métaleptique » (2005 : 283) et Sophie Rabau considère que l'« hétérométalepse » « répond au propos de l'interprétation en ce qu'elle abolit la distance entre, d'une part, l'intériorité et l'extériorité de l'œuvre et, d'autre part, entre l'espace-temps de l'interprétation, l'espace-temps de la fiction et celui de l'œuvre fictive » (2005 : 68), et « réunit [...] en un seul univers le monde de la production, de la

fiction et de la réception » (2005 : 68). La métalepse se rapprocherait ainsi de l'interprétation de manière générale, voire de « la lecture la plus élémentaire », qui « peut se décrire comme une mise en rapport de ces trois univers » (2005 : 60). Dans le même sens, Frank Wagner voit dans la métalepse le « procès d'échanges réciproques » entre monde réel et monde fictionnel (2002 : 250). De fait, un grand nombre de phénomènes que j'ai étudiés dans ce chapitre relèvent du fonctionnement routinier de la fiction. C'est le cas des « métalepses minimales » (Pier 2013 : §8) ou « inoffensives » (Genette 2004) telle qu'elles sont pratiquées par Sue, qui ne provoquent guère de dissonance cognitive, y compris pour les lecteurs d'aujourd'hui (tout au plus apparaîtront-elles comme des lourdeurs stylistiques).

À l'encontre de cet élargissement, Lavocat propose une double définition de la métalepse selon des critères principalement sémantiques et secondairement pragmatiques. L'exemple de Chaplin/Hynkel évoqué par Schaeffer est exclu du champ de la métalepse, contrairement à Hitchcock qui apparaît en tant que Hitchcock dans ses films (Lavocat 2011 : 490) : ce type de métalepses repose sur l'« hétérogénéité référentielle » (Lavocat 2011 : 491) ou par la « mise en évidence d'une hétérogénéité ontologique, dont la perception provoque des bénéfices cognitifs propres à l'exposition des fictions » (Lavocat 2011 : 491).

En conformité avec l'angle méthodologique qui est le mien, qui implique une définition contextuelle et intégrative des récits sériels, les éléments de définition sémantique de la métalepse ne sauraient être premiers. Les contenus des récits étant déterminés à partir des usages du public autant que du point de vue des stratégies de la production, des effets métaleptiques rétroactifs peuvent devenir des métalepses à part entière. Une conception sémantique des personnages revient à les envisager de manière binaire : un personnage donné référerait soit à la fiction dans laquelle il s'inscrit (homogénéité référentielle), soit au monde réel (hétérogénéité référentielle) (Lavocat 2016 : 405-412)⁶⁷². Or, d'un point de vue pragmatique et cognitif, les personnages sériels sont traités comme des êtres *polyontologiques* : dans le cas des hommages intradiégétiques à des personnes décédées, les émotions des acteurs se surimpriment à celles des personnages, comme le visage recomposé de Paul Walker se surimprime à celui de son frère ; c'est cette conjonction qui donne à l'hommage toute sa puissance

⁶⁷² Ce binarisme tient chez Lavocat à une définition des mondes fictionnels comme « mondes possibles actualisés » (2016 : 398), qui implique une absence de points de contact avec le monde réel.

évoquatrice. Or, de cela, on ne trouve nulle trace dans la sémantique du récit, d'autant plus qu'une illusion perceptive maximale est recherchée. On a bien un « effet de présence réelle » (Lavocat 2016 : 494), mais qui ne se laisse pas saisir en termes sémantiques puisque le statut logique du personnage de Brian O'Conner n'est pas modifié. En d'autres termes, les récepteurs peuvent très bien envisager un personnage qui offre tous les traits sémantiques d'une homogénéité référentielle de façon polyontologique : cela leur permet notamment d'enrichir ou de préciser l'éventail de virtualités actionnelles concernant la suite du récit – comme la manière dont l'emploi du temps de Matthew Goode et ses choix de vie influencent le devenir de la relation entre Finn et Alicia.

Il me semble que la possibilité d'une polyontologie du personnage n'est pas suffisamment considérée par Lavocat : dans les cas qu'elle envisage, elle insiste uniquement sur la référentialité des personnages, qui ne sont justement plus perçus comme des personnages, mais comme des personnes. Or, ses exemples fonctionnent sur les deux niveaux, comme personnages et comme personnes, notamment dans les caméos dans lesquels le nom n'est pas prononcé. Certes, Buster Keaton dans le caméo de *Boulevard du Crépuscule* (Wilder 1950) apparaît en tant que Buster Keaton, mais il est aussi intégré au niveau fictionnel en tant que participant au récit. Lavocat le reconnaît elle-même, les caméos ne fonctionnent que dans la mesure où les acteurs sont connus des spectateurs : la référentialité demeure optionnelle, le récit s'interprète parfaitement sans que la métalepse soit identifiée – même si l'expérience perd de sa richesse. Selon Schaeffer, « celui qui entre dans un dispositif fictionnel ne va pas s'engager dans un questionnement référentiel au sens logique du terme » car « la fiction est elle aussi une réalité, et donc une partie intégrante de la réalité » (1999 : 212). Il ajoute que « la question primordiale n'est pas celle des relations que la fiction entretient avec la réalité, il s'agit plutôt de voir comment elle opère dans la réalité, c'est-à-dire dans nos vies » (1999 : 212). Dans le même sens, Caïra note qu'il serait aberrant d'opposer nettement fiction et réalité, bien que cela ne signifie pas nécessairement une disparition des frontières des mondes fictionnels : « Si l'on entend par “monde” un espace de recoupement, il peut y avoir *un* monde réel, *des* mondes fictionnels, *des* axiomatiques autonomes, le tout dans *une* réalité » (2011 : 175).

CHAPITRE 8. UNIFICATION DES RÉCITS SÉRIELS : DE L'ÉPISODE AU CHAPITRE

Même dans les cas où le rythme d'écriture épouse de près le rythme de la diffusion, les récits sériels sont souvent conçus en vue d'une unité supérieure à celle de la livraison quotidienne ou hebdomadaire, qu'il s'agisse d'une partie, d'un album ou d'une saison, voire du récit complet. Je m'interrogerai ici sur les stratégies d'unification des récits sériels et sur la manière dont l'épisode se fond au sein de la version finale pour devenir un « chapitre ». Lorsque l'on tente de distinguer entre l'épisode et le chapitre, la différence essentielle généralement retenue tient à la suspension temporelle : elle est inexistante dans le cas du chapitre, où la démarcation consiste seulement en un repère visuel (le « blanc » interchapital) ou formel. On pourrait ajouter que, tandis que l'épisode obéit à une logique cumulative, l'inscription dans le tout n'intervenant qu'après coup, après l'écriture des épisodes, le chapitre correspond quant à lui à une logique fragmentante : il s'agit de ménager des pauses au sein d'un tout unifié, dans le cadre d'une stratégie compositionnelle globale. La métaphore désormais figée du « découpage » chapital montre bien qu'il s'agit de diviser *a posteriori* une matière romanesque préexistante. Ces logiques seraient donc contradictoires : le chapitre serait pris dans un système de *chaptirage* surplombant, quand l'épisode serait régi par une temporalité à court terme, dictée par le contexte de la publication différée. Pourtant, Aude Leblond émet l'hypothèse d'une filiation entre le feuilleton et le chaptirage, le second dérivant du premier :

Le chapitre serait ainsi l'apanage d'une littérature populaire, lancée comme *Les Mystères de Paris* dans une expansion quasi indéfinie, dans la mesure où chaque chapitre apporte son lot de personnages supplémentaires, et que l'avènement d'un dénouement est soumis à des aléas commerciaux. (Leblond 2012a)

De fait, la question du chapitrage, qui a été au centre des préoccupations de nombreux chercheurs depuis la parution du livre de Dionne (2008)⁶⁷³, fait rarement l'impasse d'une réflexion concernant ses liens avec les épisodes. On aura l'occasion de s'en rendre compte, la réalité des pratiques s'avère plus complexe que ne le laisse entendre cette première distinction, ne serait-ce que parce que la préoccupation totalisante n'est pas forcément incompatible avec la diffusion périodique.

La culture médiatique joue régulièrement sur les deux tableaux, publication épisodique et œuvre intégrale, dès que des profits sont envisageables dans les deux formats, comme dans le cas des récits « étagés », propres à s'adapter au format du magazine puis à celui de l'album (Baetens 2009a : §24)⁶⁷⁴. Hergé distribue la tension dans l'espace des épisodes de manière à favoriser le remontage de ses récits en albums, sans que la disparition du *cliffhanger* ne nuise au rythme narratif. Cette citation d'Hergé rapportée par Revaz (2017 : 136) montre que le créateur de Tintin, pris par le rythme de parution, n'a guère le temps de se concentrer sur une vision d'ensemble :

Les aventures de Tintin (tout comme celles de Totor) formaient une suite de gags et de suspense, mais rien n'était construit, rien n'était prémédité. Je partais moi-même à l'aventure, sans aucun scénario, sans aucun plan : c'était réellement du travail à la petite semaine. [...] *Le Petit Vingtième* paraissait le mercredi dans la soirée, et il m'arrivait parfois de ne pas savoir encore le mercredi matin comment j'allais sortir Tintin du mauvais pas où je l'avais méchamment fourré la semaine précédente. (Hergé, in Sadoul, 2003 [1975] : 59)

Mais la répartition locale de la tension dans la planche permet au récit de s'adapter aux deux modes de lecture malgré une écriture semi-improvisée.

Pour le roman-feuilleton, cette urgence apparaît encore plus marquée, dans la mesure où l'écrivain doit se plier au rythme infernal de la publication quotidienne. Cela débouche sur une représentation caricaturale du feuilletoniste, forgée par les détracteurs de cette forme littéraire et parfois par les auteurs eux-mêmes, alors que la réalité se révèle moins dramatique, comme Guise (1992) l'a montré en détaillant un processus d'écriture des *Mystères de Paris* beaucoup plus soigné que ce que les contemporains de Sue laissaient entendre. Dans tous les cas, la totalité demeure l'horizon d'attente final : Revaz, parle ainsi, dans le cas des histoires « à suivre » en bande-dessinée qui sont écrites au fur

⁶⁷³ Ainsi le colloque « Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XX^e siècle » organisé en 2013 par Claire Colin, Thomas Conrad et Aude Leblond a donné lieu à la parution d'un ouvrage collectif en 2017 et au projet ANR Chapitres (2016-2019) à l'origine de divers colloques sur la question.

⁶⁷⁴ Voir chapitre 1, p. 59.

et à mesure de la publication, d'« une unité “à venir” entre des épisodes qui ne sont pas co-présents, mais éloignés, tant dans l'espace que dans le temps et, qui plus est, disponibles uniquement sous la forme éphémère du journal à venir » (2017 : 137). Il faut préciser cependant qu'une telle observation concerne les récits feuilletonnants (ou du moins partiellement feuilletonnants), qui impliquent une tension narrative à double niveau, à court et à long terme. La question de l'unification est secondaire dans les récits mis en série, qui ne visent pas une borne terminale d'ensemble. Cela ne signifie pas que ces récits ne seront jamais réunis en volumes, en œuvres intégrales ou en DVD, mais la perspective est celle d'un *rassemblement* plutôt que d'une *unification* qui reposerait sur la continuité narrative de l'ensemble.

Signalons également que l'application de la notion très ouvertement littéraire de « chapitre » à d'autres médias n'a rien d'évident : le chapitre est a priori exogène à la bande dessinée ou à la télévision. Mais l'on se heurte à l'absence de terminologie spécifique pour distinguer les épisodes diffusés de manière discontinue de leur version prise dans un ensemble (album, roman graphique ou DVD, par exemple). Plusieurs raisons expliquent ce manque. D'abord, on pourrait considérer que le chapitrage obéit à une conception proprement *littéraire*, et plus précisément *romanesque* du récit : il correspond au besoin de baliser la lecture d'un ensemble vaste, dont l'actualisation est inenvisageable en une seule session, mais qui se conçoit comme une totalité cohérente. Au contraire, dans l'album de bande dessinée franco-belge, format plus court, la nécessité de préserver un marquage ne se fait pas sentir, au point qu'on oublie souvent la destination première des planches :

la séquence d'images qu'est la bande dessinée est d'abord une séquence sérialisée, paraissant en feuilleton (quotidien ou hebdomadaire), avant d'être un objet pouvant se lire d'une seule traite, lorsque la bande dessinée aura fait l'objet d'une parution en volumes. (Baetens 2010 : 6)

Pourtant certaines bandes dessinées recourent au chapitrage, notamment les « romans graphiques ». Ce choix est en lien avec leur histoire éditoriale : dans la bande dessinée américaine, le transfert de l'épisode de *comic books* au chapitre au sein du *graphic novel* apparaît comme la stratégie la plus simple et la plus respectueuse des articulations narratives. Ce transfert s'opère généralement de manière transparente, sans que des modifications majeures soient nécessaires. Dans le contexte franco-belge, dominé par le format de l'album, les bandes dessinées chapitrées sont rares jusque dans les années 1970, et ce dispositif apparaît lorsque les bédéistes, en quête de légitimité, se tournent vers des

formats plus denses, encouragés par des revues – notamment (*À Suivre*) – qui sont passés d'une périodicité hebdomadaire à un rythme mensuel, plus propice pour la rédaction d'épisodes longs et marqués par un degré accru d'autonomie⁶⁷⁵. Quant aux séries télévisées, l'intitulé « chapitre » signe généralement la volonté d'une rupture avec le caractère épisodique de la série classique, comme dans le modèle Netflix que j'ai déjà évoqué, qui propose parfois la mise en ligne directe d'une saison complète.

La question de la fixation des récits sériels implique donc plusieurs types de questionnements :

1. Narratologique : il s'agit d'étudier, quand il y a lieu de le faire, les stratégies d'« étagement » des récits, selon leur double destination et/ou les remaniements qui sont opérés d'une version à l'autre, suivant que le mode de consommation préférentiel correspondra au feuilleton ou au livre, en s'attachant à vérifier l'hypothèse d'une correspondance entre les unités feuilletonesques et le découpage chapitral.
2. Économique : c'est ici la logique de rentabilité qui entre en ligne de compte, avec la possibilité de redoubler le format de publication, voire de le tripler en cas de republication des volumes en version « intégrale », ce qui permet également de multiplier les profits tirés d'une même œuvre. Mais l'aspect économique concerne également les usages des publics. Thiesse a montré que le découpage du feuilleton dans le journal et son assemblage à l'aide de quelques points de couture permettait aux femmes de « constituer, sans bourse délier, une petite bibliothèque personnelle et d'instituer le roman-feuilleton en valeur d'échange » (2000 [1984] : 17). Ce travail donne ainsi une valeur économique à ce qui n'en a pas : le feuilleton en tant que tel est aussi éphémère que le journal, sa valeur disparaît en même temps que le numéro dans lequel il paraît. Cette plus-value transforme le feuilleton en possession, le feuilleton malgré son « apparence de bien gratuit », « devient au prix d'un léger travail manuel le substitut d'un produit de luxe inaccessible » (2000 [1984] : 19).
3. Symbolique : la conception totalisante des récits, qui suppose une revalorisation du rôle de l'auteur, permet d'assurer leur inscription dans la culture légitime. Le modèle romanesque est souvent évoqué pour justifier le

⁶⁷⁵ Sur le chapitre en bande dessinée, voir les actes du colloque organisé en 2017 par Baroni et Goudmand (à paraître), et en particulier l'article de Baroni intitulé « L'émergence du chapitrage dans le roman graphique américain et la bande dessinée européenne ».

découpage chapitral en bande dessinée et dans les séries télévisées. Il est néanmoins reconfiguré à l'aune de la culture médiatique, à travers la notion d'« œuvre culte », qui mobilise des formes de reconnaissance et d'institutionnalisation spécifiques.

4. Pragmatique : les ruptures induites par les deux dispositifs ne sont pas de même nature pour les récepteurs. L'expérience de la réception est évidemment très différente pour le premier public, qui prend connaissance du récit suivant le calendrier de diffusion, et le public qui accède à l'œuvre dans sa version refondue. Par exemple, le feuilletoniste peut s'appuyer sur la discontinuité temporelle du mode de publication, mais il peut craindre qu'un épisode précédent ait été manqué ou oublié – souci toutefois modéré par le fait qu'il peut s'appuyer sur les discours que s'échangent une communauté de lecteurs qui progressent de manière synchronisée dans le récit, et qui partagent interprétations, souvenirs, diagnostics ou pronostics concernant la suite de l'histoire. Tandis que la coupe épisodique dépend avant tout du contexte technico-économique, le choix de maintenir une séparation à travers un chapitrage tient quant à lui à la volonté de préserver le confort des récepteurs, en leur ménageant des pauses optionnelles. Cette question s'articule avec la précédente : la version unifiée est souvent envisagée comme une reprise en main du rythme d'actualisation par le public, qui n'est plus soumis à une diffusion contraignante.

Dans les récits que j'ai retenus, les chapitres sont autodésignés, et ce dès la première diffusion en livraison : la question ne sera donc pas de savoir si on peut légitimement parler de chapitres, mais d'interroger la fonction du recours au chapitrage en régime sériel. Selon Dionne (2008), le *dispositif* correspond au découpage du roman unifié, tandis que le découpage périodique (livraison, feuilleton...) constitue le *paradispositif* précédant le rassemblement en volume. Si l'on élargit l'application de ces termes à la bande dessinée et aux séries télévisées, on se rend compte que les lignes de partage entre les deux concepts sont mouvantes. Dans *Les Mystères de Paris*, il y a quasi coïncidence entre le dispositif et le paradispositif, puisque le texte n'est quasiment pas remanié entre les différentes étapes de publication. Pour autant, l'« étagement » du roman de Sue ne relève pas de l'évidence. *La Jeunesse de Picsou*, de Don Rosa a été quant à elle d'emblée pensée comme une œuvre complète : la notion de paradispositif se révèle donc

pertinente. En revanche dans le cas de *House of Cards*, les diffuseurs ont aboli la séparation temporelle entre les épisodes, qui correspondait pourtant à une caractéristique fondamentale de la diffusion télévisuelle. On pourrait donc dire qu'en s'émancipant des contraintes du flux télévisuel, Netflix a fait disparaître le paradisoitif.

I — UNIFICATION DES MYSTÈRES DE PARIS

J'ai montré dans le chapitre 5 l'évolution de la composition des livraisons à mesure que Sue adopte un rythme d'écriture qui se rapproche de celui de la publication. Il s'agira ici de comparer la version initiale parue dans *Le Journal des débats* avec les versions livresques pour s'interroger sur le sens des aménagements (ou de l'absence d'aménagements) : la segmentation opérée dans le journal n'est-elle qu'une étape avant la publication en volumes ou constitue-t-elle le véritable achèvement du texte ? La tension narrative survit-elle au rassemblement de ses différents épisodes dans le livre ? Dès la parution en journal, *Les Mystères de Paris* sont doublement segmentés : on a d'une part la segmentation liée à la publication feuilletonesque, mais on a d'autre part une division capitulaire qui ne recoupe pas strictement celle des différents épisodes. De même, on note dans le journal l'existence d'une division en parties, qui ne coïncide pas nécessairement avec celle de la publication en volumes. Rappelons brièvement la situation éditoriale à l'époque de la parution des *Mystères de Paris*. Comme le précise Queffélec (1989), après la diffusion en journal, les romans-feuilletons sont publiés par les grands éditeurs (Paulin, Ladvocat, Souverain, Dentu, Pétion, Boulé, M. Lévy...) au format in-8° (in-octavo). Leur prix élevé (7 à 8 Francs) les rend inaccessibles aux particuliers. Ce type d'éditions est donc tiré à peu d'exemplaires, qui sont principalement destinés aux cabinets de lecture. Ils sont ensuite l'objet d'une seconde édition plus importante (25'000 exemplaires environ) car plus accessible (3,5 Francs puis 2 Francs) au format in-18° chez Gervais Charpentier, qui sera finalement adopté par l'ensemble des éditeurs. La publication en livraisons reliables à bas coût (20 centimes l'une) au format in-4° se développe à partir des années 1840, ce qui permet de toucher un public plus large et de faire des tirages importants (entre 50 et 100'000 exemplaires).

1. Dispositif et paradispositif dans le roman-feuilleton

Avant d'analyser quelques passages du roman, il peut être utile de compléter les remarques d'Ugo Dionne concernant le dispositif et le paradispositif des *Mystères de Paris*. Ces notions posent en effet un certain nombre de problèmes lorsqu'elles concernent le roman-feuilleton, qui suppose non pas un, mais deux supports, qui se succèdent dans le temps : le journal, puis le livre. Le lecteur du XXI^e siècle accède au texte dans sa version livresque, ce qui constitue un biais considérable par rapport aux lecteurs contemporains de la première publication. Une solution consisterait à considérer que la publication en feuilletons constitue un état transitoire du texte en attente de sa version définitive. C'est ce que suggère Ugo Dionne dans la partie qu'il consacre à au paradispositif :

Pour la plupart des romans périodiques et des romans feuilletons (en tout cas, pour ceux que nous lisons encore aujourd'hui), la segmentation paradispositive n'est jamais qu'un état transitoire, postérieur à la genèse proprement dite [...], mais néanmoins toujours vivant, et susceptible de mutations diverses. Ce travail d'ajustement ne s'interrompt vraiment que lors de la cristallisation de l'opus en une forme autorisée, généralement celle du volume : c'est la refonte livresque, la (re)publication post-périodique, qui procède à la fixation romanesque.

La segmentation paradispositive n'est donc le plus souvent qu'une étape dans la « carrière » d'un roman (à moins, bien sûr qu'il ne meure au feuilleton...). Les livraisons seront éventuellement, parfois simultanément, voire préalablement refondues, remodelées, de façon à composer un texte « suivi », susceptible d'une lecture continue. (Dionne 2008 : 89-90)

Dionne souligne qu'il y a parfois *coïncidence* entre le paradispositif et le dispositif (dans le cas des romans-feuilletons où une livraison correspond à un chapitre du livre), ou *concordance* (quand une livraison correspond à une « partie » ou un « livre » ou un chapitres), ou encore *chevauchement* (quand une livraison est plus longue ou plus brève qu'un chapitre). À travers quelques exemples, je vais brièvement montrer ce qu'il en est dans *Les Mystères de Paris*, pour en tirer quelques enseignements sur la poétique de la disposition du roman-feuilleton. Cette analyse complètera celle de Dionne, pour qui cette co-présence n'a qu'un intérêt anecdotique : le plus important reste la version définitive, telle qu'elle est arrêtée dans l'édition livresque. En cela il s'oppose à Messac, pour qui seule compte la publication en épisodes :

Le feuilleton n'est pas fait pour être relu, et il faut convenir que si en un sens c'est une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art éphémère, comme celle que réalisent les acteurs. [...]

Les feuilletonistes ne devraient jamais recueillir leurs œuvres en volumes, leur renommée serait plus durable⁶⁷⁶. (Messac 2011 [1929] : 334)

Concernant le chapitrage, tout d'abord, Dionne remarque que la livraison épisodique est parfois concurrencée par un découpage chapitral décalé :

Dans certains cas, les livraisons proposent déjà une livraison chapitrale, indépendante de la coupure sérielle. Les *serials* de Dickens sont divisés en deux, trois, ou quatre chapitres ; certains superposent même, à ce premier niveau, une division des chapitres en livres. Les livraisons respectent ces limites immanentes, dans la mesure où elles ne les contredisent ou ne les ignorent pas, mais elles ne se confondent pas non plus avec elles ; la méthode de Dickens, qui compose à la fois par chapitre et par livraisons mensuelles, assure une certaine concordance des deux dispositifs, sans jamais les assimiler. (Dionne 2008 : 93)

Ainsi, un feuilleton des *Mystères de Paris* peut correspondre à un chapitre, ou à deux chapitres, voire plus (par exemple, le feuilleton du 29 juin 1842 se compose des chapitres « La ferme » et « Les souhaits »⁶⁷⁷), ou alors un chapitre trop long est divisé en plusieurs feuilletons (par exemple le chapitre intitulé « Rigolette », qui paraît les 8 et 9 décembre 1842). On peut également relever un cas un peu à part : le chapitre intitulé « Le jugement » est publié le 3 décembre 1842, et il est suivi d'une partie du chapitre « Louise », jusqu'à « la Chouette saura. ». Le chapitre se poursuit le lendemain : « Suite du chapitre IX. Louise ». Selon Dionne, la présence d'une division en chapitres dès la publication dans le journal prouve que le découpage feuilletonesque n'est qu'une transition avant la publication en volumes. Cette première étape de découpage serait avant tout pratique : un épisode doit s'étendre sur deux ou trois pages du journal, mais l'auteur peut établir en parallèle une division chapitrale plus fonctionnelle, plus attentive au déroulement du texte. Cette idée bat en brèche la *doxa* selon laquelle la discontinuité dans le roman-feuilleton reposerait exclusivement sur la division en épisodes. J'ai évoqué la

⁶⁷⁶ Ces remarques se rapprochent de celles d'Iser sur la nature des « blancs textuels » (1976 : 333).

⁶⁷⁷ Voici la liste intégrale pour les chapitres publiés en 1842 :

- « Tom et Sarah » + « La bourse ou la vie » (25 juin 1842)
- « La ferme » + « Les souhaits » (29 juin 1842)
- « Préparatifs » + « Le cœur saignant » (6 juillet 1842)
- « Le caveau » + « Le garde-malade » (7 juillet 1842)
- « Renseignements sur François-Germain » + « Le Marquis d'Harville » (7 septembre 1842)
- « Le bal » + « Un jardin d'hiver » (22 septembre 1842)
- « Idylle » + « Inquiétudes » (1^{er} novembre 1842)
- « La Rencontre » + « La Veillée » (5 novembre 1842)
- « La Lettre » + « Reconnaissance » (15 novembre 1842)
- « Consolations » + « Réflexions » + « Rencontre » (dans le journal) ou « le Chemin creux » (dans le volume) (17 novembre 1842)
- « Découverte » + « Apparition » (16 décembre 1842)
- « M. Charles Robert » + « Mme de Lucenay » (29 décembre 1842)

disjonction entre les charnières capitrale et épisodique dans le feuilleton du 2 juillet 1842⁶⁷⁸ : dans ce cas, le chapitre crée une forme de discontinuité au sein même de l'épisode. Mais dans le cas où chapitres et épisodes coïncident (ce qui reste le cas le plus fréquent), le chapitre se clôt souvent sur un élément d'incertitude, comme dans les feuilletons du 23 et du 26 juin 1842⁶⁷⁹. Cette discontinuité peut être redoublée par l'insertion de chapitres intercalés, qui introduisent des histoires enchâssées ou changent simplement de focalisation. La sous-séquence qu'on pourrait intituler « L'enlèvement de Fleur-de-Marie » illustre à l'extrême ce type de stratégie dilatoire. Retraçons-en les différentes étapes.

Le dernier chapitre de la deuxième partie se termine par l'ouverture d'une nouvelle séquence, dans laquelle le Maître d'École, la Chouette et Tortillard prennent leur poste et attendent le passage de Fleur-de-Marie pour l'enlever :

Deux heures après, à la tombée du jour, ce fiacre, renfermant le Maître d'école, la Chouette et Tortillard, s'arrêta devant une croix de bois marquant l'embranchement du chemin creux et désert qui conduisait à la ferme de Bouqueval, où se trouvait la Goualeuse, sous la protection de Mme Georges. (Sue, « Un Ange », 17, II, *Journal des débats*, 28 septembre 1842 : 2)

S'ensuit un délai de plus d'un mois entre la parution de cette fin de partie et le début de la suivante. Les deux premiers chapitres de celle-ci sont focalisés sur l'héroïne et ses réflexions sur son passé. À la fin du chapitre intitulé « Inquiétudes » (1, III, *Journal des débats*, 1^{er} novembre 1842 : 2), Fleur-de-Marie se dirige vers le presbytère avec le curé, en empruntant le chemin où se trouvent les antagonistes. Dans le chapitre publié le lendemain, intitulé « Embuscade » (3, III, *Journal des débats*, 2 novembre 1842), le danger semble imminent pour la jeune fille, qui atteint l'endroit du piège, mais le plan des trois complices est à nouveau reporté par l'arrivée d'une paysanne et de son chien, qui les dissuade de passer à l'attaque. Le chapitre du 4 novembre se déroule dans le presbytère et laisse place au dialogue de Fleur-de-Marie avec l'abbé, qui l'amène à reconsidérer son passé de « pécheresse⁶⁸⁰ ». Elle repart à la fin du chapitre, accompagnée de la paysanne et de son chien : « La Goualeuse et Claudine, suivie du Turc, reprirent le chemin de la métairie » (Sue, « Le Presbytère », 4, III, *Journal des débats*, 4 novembre 1842 : 2). Effrayés par les aboiements du chien, les antagonistes laissent passer l'occasion de capturer Fleur-de-Marie : « – C'est fini ! il est trop tard ! s'écria la Chouette après

⁶⁷⁸ Voir chapitre 5, p. 277-281.

⁶⁷⁹ Voir chapitre 5, p. 280.

⁶⁸⁰ Voir chapitre 7, p. 407.

avoir écouté un moment avec attention, les voilà passées... Tu me payeras ça ! » (« La Rencontre », 5, III, *Le Journal des débats*, 5 novembre 1842 : 1). Ils fomentent donc un nouveau plan, remis au lendemain. Ce n'est que sept chapitres, six livraisons et douze jours plus tard que le lecteur peut assister à l'exécution du second plan. Le feuilleton du 17 novembre compte trois chapitres, « Consolations », « Réflexion » et « Rencontre ». La jeune fille n'est finalement attaquée qu'à l'issue de « Rencontre » :

Quelques minutes après, la Goualeuse était transportée dans le fiacre conduit par Barbillon ; quoiqu'il fit nuit, les stores de cette voiture étaient soigneusement fermés, et les trois complices se dirigèrent, avec leur victime presque expirante, vers la plaine Saint-Denis, où Tom les attendait. (Sue, « Rencontre », 14, III, *Journal des débats*, 17 novembre 1842 : 2).

Ainsi, entre le début de la séquence et la mise en place de la péripétie (qui ne correspond pas encore au dénouement), il s'est écoulé plus d'un mois et demi.

Prenons un autre exemple :

Il sembla au Maître d'École que la vue lui était rendue.

Il ouvrit les yeux... Il vit...

Mais ce qu'il vit le frappa d'une telle épouvante qu'il jeta un cri perçant et s'éveilla en sursaut de ce rêve horrible. (Sue, « La lettre », 11, III, *Journal des débats*, 15 novembre 1842 : 2)

Là encore, l'auteur éveille la curiosité du lecteur à la fin de la livraison, mais il faudra attendre plusieurs semaines avant d'en apprendre davantage sur le rêve du Maître d'École.

Ces ruptures dans la linéarité du récit peuvent s'expliquer peut-être par le fait que *Les Mystères de Paris* ont été publiés par livraisons quotidiennes, et non mensuelles ou hebdomadaires (Messac 2011 [1929] : 330)⁶⁸¹. Ce procédé résiste particulièrement bien à la publication en volumes, car la discontinuité est maintenue grâce aux chapitres intercalés. En revanche, certaines charnières destinées à rafraîchir la mémoire du lecteur du journal, ou à baliser la suite des événements, apparaissent comme des lourdeurs dans l'édition en volumes. Elles étaient cependant indispensables pour aider le lecteur à se repérer au milieu de ce foisonnement d'intrigues parallèles. Voyons quelques-uns de ces « signets », pour reprendre la terminologie de Danielle Aubry (2006). Au début d'un épisode, ils permettent de rappeler aux lecteurs des informations sur la situation dont il est question :

⁶⁸¹ Voir chapitre 1, p. 60.

On n'a peut-être pas oublié qu'une famille malheureuse dont le chef, ouvrier lapidaire, se nommait Morel, occupait la mansarde de la maison rue du Temple.

Nous conduirons le lecteur dans ce triste logis. (Sue, « Misère », 6, III, *Journal des débats*, 1^{er} décembre 1842 : 1)

Le lecteur a peut-être oublié le portrait de la belle-mère de Mme d'Harville, tracé par celle-ci. (Sue, « Le testament », 24, IV, *Journal des débats*, 27 décembre 1842 : 2)

Situés à la fin, ils constituent parfois une sorte d'annonce du plan du prochain épisode :

Avant de suivre notre héros dans cette nouvelle excursion, nous jetterons un coup d'œil rétrospectif sur Tom et sur Sarah, personnages importants de cette histoire. (Sue, « Les quatre étages », 8, II, *Journal des débats*, 14 septembre 1842 : 2)

Pendant que M. de Saint-Rémy se rend chez la duchesse, nous ferons assister nos lecteurs à l'entretien de M. Ferrand et de la belle-mère de Mme d'Harville. (Sue, « M. de Saint-Remy », 23, IV, *Journal des débats*, 27 décembre 1842 : 2)

Pendant que Mme d'Harville attend la Goualeuse, nous conduirons le lecteur au milieu des détenues. (Sue, « Saint-Lazare », 7, V, *Journal des débats*, 8 février 1843 : 3)

Cette technique est fréquemment exploitée par Sue, à tel point qu'il éprouve le besoin de s'en excuser, comme lorsqu'il entame la quatrième partie sans donner de nouvelles de Fleur-de-Marie qui est tombée dans le piège de ses persécuteurs :

Le lecteur nous excusera d'abandonner une de nos héroïnes dans une situation si critique, situation dont nous dirons plus tard le dénouement. Les exigences de ce récit multiple, malheureusement trop varié dans son unité, nous forcent à passer incessamment d'un personnage à un autre, afin de faire, autant qu'il est en nous, marcher et progresser l'intérêt général de l'œuvre (si toutefois il y a de l'intérêt dans cette œuvre, aussi difficile que consciencieuse et impartiale). (Sue, « Clémence d'Harville », 1, IV, *Journal des débats*, 23 novembre 1842 : 1)

À la manière des « *Previously in* » des séries télévisées, il prend le temps de rafraîchir la mémoire du lecteur, six jours après la livraison du dernier chapitre de la troisième partie. En outre, la troisième partie était entièrement centrée sur Fleur-de-Marie, tandis que la quatrième est marquée par le retour de Mme d'Harville, dont le lecteur n'avait plus eu de nouvelles après le chapitre « Un Ange », donc depuis quasiment deux mois :

On se souvient que, la veille du jour où s'accomplissaient les événements que nous venons de raconter (l'enlèvement de la Goualeuse par la Chouette), Rodolphe avait sauvé madame d'Harville d'un danger imminent, danger suscité par la jalousie de Sarah, qui avait prévenu M. d'Harville du rendez-vous si imprudemment accordé par la marquise à M. Charles Robert. (Sue, « Clémence d'Harville », 1, IV, *Journal des débats*, 23 novembre 1842 : 1)

À l'exception de ces « signets », le roman s'adapte sans difficulté à sa mise en volumes : la présence d'une segmentation capitulaire dès la publication dans le journal, l'usage de chapitres intercalés qui introduisent des ruptures entre différents niveaux de l'intrigue, permettent ainsi de maintenir la tension narrative au cours d'une lecture suivie.

2. Du feuilleton aux volumes

Entre les livraisons dans le *Journal des débats* et les versions livresques, on peut relever quelques différences anecdotiques : les notes ne sont pas toujours identiques, les titres sont parfois légèrement remaniés. Des erreurs sont corrigées : le chapitre « La Ferme », paru le 2 juillet 1842, est numéroté XI dans le journal alors qu'il s'agit du chapitre XII. Le décalage se poursuit au chapitre suivant (paru dans le même feuilleton) puis dans toute la suite de la première partie, avant d'être modifié dans l'édition chez Gosselin. Des passages peuvent être ajoutés. Le feuilleton du 5 juillet 1842 se termine sur la phrase : « Vous avez tort, jeune homme ; car vous tambourinez de première force sur les carreaux » (Sue, « Le Rendez-vous », 14, I, *Journal des débats*, 5 juillet 1842 : 2) alors qu'elle comprend un paragraphe supplémentaire dans le livre. On peut émettre l'hypothèse que la version initiale du chapitre écrite par Sue était trop longue pour la case du feuilleton. Le retrait du paragraphe n'ôte rien à la compréhension du texte, mais donne une coupe assez peu harmonieuse. La partie manquante aurait été supprimée au moment de la parution en livraison, puis rajoutée dès la première édition chez Gosselin en 1842 : il ne s'agirait pas véritablement d'une réécriture, mais d'un rétablissement du chapitre original.

En revanche, il est intéressant de noter que si les chapitres sont peu modifiés lors du passage au volume, les *parties* subissent quant à elles des modifications.

Les éditions les plus récentes des *Mystères de Paris* (Gallimard, Laffont) reprennent une division qui ne correspond pas à celle du *Journal des Débats*. Nous ne nous intéresserons ici qu'à la première partie, mais nos remarques peuvent s'appliquer de la même façon au reste de l'ouvrage. Dans le livre, la première partie s'achève sur un chapitre intitulé « La punition », tandis que dans le journal, Eugène Sue la fait terminer trois chapitres plus loin, après le chapitre intitulé « Le Départ » (publié le même jour que « Récompense »). Le feuilleton s'achève sur la note suivante :

FIN DE LA PREMIERE PARTIE.

N.B. Dans dix jours au plus tard, nous commencerons la publication de la seconde partie des *Mystères de Paris*, qui sera continuée sans interruption. (Note du rédacteur)⁶⁸². (Sue, « Le départ », 23, I, *Le Journal des débats*, 13 juillet 1842 : 3)

La partie, dans le roman-feuilleton, correspond donc à une forme d'unité narrative (ce qu'on pourrait comparer à la « saison » des séries télévisées). À la fin de cette partie, des éléments de tension narrative sont résolus de façon euphorique : le héros, Rodolphe, a été sauvé par le personnage surnommé le Chourineur, il punit le Maître d'École en lui faisant crever les yeux et récompense le brave Chourineur en lui offrant une ferme en Algérie, et la partie s'achève sur le départ de celui-ci. Les titres des derniers chapitres sont à cet égard assez explicites : « La punition », « La récompense », « Le départ ». Mais d'autres éléments de l'intrigue restent en suspens, notamment en ce qui concerne le sort de la jeune Fleur-de-Marie, selon le principe de clôture et d'ouverture qui marque la fin d'une partie⁶⁸³. Or la première partie telle qu'elle apparaît dans les éditions récentes semble beaucoup plus arbitraire, puisque la récompense et le départ du Chourineur, qui en forment en quelque sorte l'épilogue, sont renvoyés à la deuxième partie. De même, la troisième partie formait un tout autour du personnage de Fleur-de-Marie ; cet effet de cohérence disparaît avec le découpage des éditions Laffont et Gallimard, d'autant que l'omniprésence des « signets » dans le chapitre « Clémence d'Harville » peut apparaître comme une lourdeur stylistique hors contexte initial.

Pourquoi de tels choix, qui ne respectent guère la configuration narrative ? Il semble que cela est dû au choix de l'édition qui a servi de référence. Récapitulons l'histoire éditoriale du roman.

La première édition des *Mystères de Paris*, chez Charles Gosselin, suit de très près la parution dans le journal, puisque les premiers volumes sortent dès 1842. Elle est constituée de dix tomes en cinq volumes in-8°. Le découpage en parties se conforme alors à celui qui apparaît dans le journal. Lorsque le nombre de pages ne correspond pas aux contraintes imposées par le volume, les parties initiales sont préservées au sein de la tomainson : ainsi, le troisième tome est constitué de la troisième partie et des quatre premiers chapitres de la quatrième partie, tandis que le quatrième tome reprend au chapitre 5 (ces deux tomes forment le deuxième volume). Cette édition est reprise à l'identique chez Paulin en 1845, mais au format in-18° afin de toucher un public plus

⁶⁸² La publication de la deuxième partie ne commence finalement que le 13 septembre 1842.

⁶⁸³ Voir chapitre 5, p. 276-290.

large. Dès 1844, Gosselin imprime une nouvelle édition revue par l'auteur, cette fois en quatre volumes. Les parties sont modifiées afin de correspondre aux contraintes de pagination : la partie I (tome 1) est par exemple numérotée de 1 à 33, et s'achève sur le chapitre « Le Rêve » (partie 3, chapitre 12 dans le journal). Ce découpage a été retenu dans une édition en deux volumes de 1851 chez Administration de librairie, avec deux parties par tome. On la retrouve chez Charpentier en 1888 (deux volumes également). La première édition présentant le découpage préservé actuellement date de 1851, il est produit par l'Imprimerie Schneider (éditions 5 Pont-de-Lodi), et apparaît dans la collection « Œuvres illustrées d'Eugène Sue ». Il s'agit de la première édition des *Mystères de Paris* en un seul volume, comprenant également *Le Juif errant* et *La Salamandre*, formé à partir de livraisons de feuillets reliables à bas coût. De même, en 1885, J. Rouff et Cie, fait paraître le roman en un volume de deux tomes, au format in-4°, également en livraisons. On peut émettre l'hypothèse que ce découpage, qui a perduré dans les éditions suivantes (peut-être faute de véritable travail d'édition critique des œuvres de Sue) est lié à la contrainte purement matérielle du format des livraisons et a été décidé en fonction du nombre de pages (chaque partie comprend plus ou moins l'équivalent de 136 pages dans l'édition Laffont, de 120 dans l'édition Gallimard) et non en fonction de l'évolution de l'intrigue. Ici, l'édition en volume a nui au texte initial *alors même* que celui-ci portait les marques de sa future fixation romanesque.

Au terme de cette analyse, nous pouvons constater que la coexistence des chapitres et des épisodes tend à problématiser l'hypothèse d'une *filiation* entre les deux. Ce que Baetens a montré au sujet de Tintin s'applique parfaitement au roman-feuilleton : l'auteur envisage d'emblée son ouvrage en fonction des deux supports, et joue simultanément des ressorts du chapitre et de l'épisode. *Les Mystères de Paris*, conçu en fonction du dispositif journalistique, ne s'en réfère pas moins au support livresque, qui apparaît en quelque sorte, au moment de la publication en feuillets, comme un archidispositif théorique, une potentialité exploitable sans que le roman ait à subir des modifications trop importantes. Mais il faut alors se défaire d'une conception balzacienne du roman : tandis que Balzac réécrit très largement les romans après la parution dans le journal, et tend à effacer les traces de la discontinuité temporelle entre les livraisons, ce qui se traduit

parfois par la disparition des chapitres (Colin, Conrad, Leblond 2017 : 152)⁶⁸⁴, dans le cas des *Mystères de Paris*, la publication en feuilletons n'est pas un simple état transitoire du texte, puisque celui-ci est publié quasiment en l'état. Par conséquent, l'ouvrage semble *d'emblée* avoir été pensé en fonction des deux supports auxquels il se destinait.

Les Mystères de Paris ont créé un dispositif narratif (un architecte, dirait Letourneux) adaptable aux contraintes de différents supports : en effet, dans les mystères urbains, le récit se déroule à l'échelle d'une ville, toutes classes sociales confondues, ce qui permet la multiplication des personnages et des intrigues secondaires. Ces éléments thématiques offrent de nombreux avantages formels, notamment la possibilité de coexistence de protocoles de publication divers (en feuilletons puis en volumes, puisque la discontinuité des livraisons est rétablie à l'échelle du volume grâce aux chapitres intercalés), mais également la possibilité de poursuivre l'œuvre tant que le succès est au rendez-vous, puisque le répertoire de personnages et de situations est inépuisable⁶⁸⁵.

Ainsi, l'existence d'une division chapitrale au sein des épisodes peut expliquer la relative similarité formelle entre les différents mystères, malgré les différences de support et de rythme de publication. Les auteurs privilégient des clôtures provisoires qui ne mettent pas à mal la compréhension du récit, et l'étagement du suspense entre chapitres et épisodes. L'importance de la coupe épisodique est diluée par la présence d'un chapitrage, qui permet le découpage de l'œuvre, son assemblage en volumes (puisque la discontinuité résiste à la publication en volumes grâce aux récits enchâssés), et éventuellement son redécoupage dans des modalités différentes de celles du découpage initial.

II — LE CHAPITRE COMME PHÉNOMÈNE MÉDIATIQUE DANS *LA JEUNESSE DE PICSOU* DE DON ROSA

Saint-Gelais rappelle que « la culture médiatique se caractérise par une nette atténuation du rôle de l'auteur, remplacé par d'autres modes de balisage comme l'univers fictif ou le personnage » (Saint-Gelais 2011 : 375). On assiste ainsi, dans de nombreux

⁶⁸⁴ Sur cette question, Rudolf Mahrer et Joël Zufferey ont consacré en 2017, à l'Université de Lausanne, un séminaire de critique génétique à *La Vieille fille* de Balzac, intitulé « Du feuilleton au livre, et de livre en livre. Genèse et édition numérique de *La Vieille Fille* de Balzac ».

⁶⁸⁵ On peut noter au passage la différence avec un autre type de « *mystery* », cette fois au singulier et non au pluriel : le *detective novel*, dans lequel l'intrigue est resserrée sur un seul mystère (Messac 2011 [1929]).

récits sériels, à un effacement de la figure de l'auteur derrière le personnage, ainsi que le soulignait déjà John Fiske :

La culture populaire [...] est bien consciente du fait que ses objets sont issus d'une production industrielle et qu'ils n'ont pas, ainsi, le statut d'objet d'art unique. C'est pourquoi ils peuvent être retravaillés, réécrits et complétés d'une manière productive, et qu'ils se prêtent à une participation extérieure comme ne le fait aucun objet d'art achevé. (Fiske 1992 : 47, trad. Saint-Gelais 2011 : 376, n. 1)

L'« école italienne », qui réalise une grande partie de la production des bandes dessinées Disney, est parfaitement représentative de ce phénomène : des équipes de scénaristes et de dessinateurs travaillent simultanément sur un même personnage, sans que leur nom soit mis en avant. Par exemple, les aventures de Fantomiald (l'identité secrète de Donald qui parodie les super-héros), qui sont parues en France dans *Mickey Parade*, ont été rassemblées dans plusieurs volumes chez Glénat, mais le nom des auteurs n'apparaît pas sur la couverture. Les personnages Disney circulent aisément d'un auteur de BD à l'autre : Carl Barks hérite du personnage de Donald, à qui il donne une famille (Picsou, Riri, Fifi, Loulou), qui est ensuite récupérée par des dizaines de continuateurs, dont Don Rosa, dans une logique d'expansion indéfinie de l'univers des Canards Disney. Mais ce système de production industrielle n'est pas incompatible avec l'émergence d'œuvres et d'auteurs « culte », à l'instar de *La Jeunesse de Picsou* de Don Rosa, initialement publiée en douze livraisons chez l'éditeur danois Egmont entre 1992 et 1994, et dont la reconnaissance institutionnelle est marquée en France par la parution d'une édition luxueuse chez Glénat. L'étude des différentes versions de ce récit nous permettra de faire apparaître les variations induites par le passage d'une logique *épisodique* à une logique *chapitrable* dans le dispositif de segmentation de la bande dessinée. Au niveau socio-culturel, le chapitrage s'inscrit dans une totalité achevée et définitive, qui rompt avec le caractère éphémère de la publication en magazine. Le dispositif chapitrable s'accompagne dans les œuvres complètes parues chez Glénat d'un appareil paratextuel qui contextualise le travail de l'auteur ou apporte des informations supplémentaires sur le monde fictionnel : chaque chapitre est suivi d'une section intitulée « Vues d'auteur » écrite par Don Rosa, qui livre des informations sur la réalisation des planches, qui signale les références à Barks, ou qui documente les sources historiques dont s'est inspiré l'auteur. Elle remplit ainsi le besoin encyclopédique des fans d'accumuler des connaissances intradiégétiques aussi bien qu'extradiégétiques sur l'univers de Picsou, en postulant un monde narratif unique pour les œuvres de Barks et celles de Don Rosa. On observe dès

lors un renversement de l'« émancipation transfictionnelle du personnage » (Saint-Gelais 2011 : 377) : les fans ne recherchent pas tant de nouvelles aventures de Picsou que l'œuvre d'un auteur identifié, qui devient ainsi un objet de collection. J'étudierai le chapitrage des aventures de Picsou à la lumière de la double logique qui le détermine : reconnaissance symbolique d'une œuvre spécifique d'une part, instauration d'une continuité narrative dans l'univers des canards Disney d'autre part. Il s'agira également de ne pas perdre de vue les conséquences pragmatiques des différents choix éditoriaux au cours de l'histoire complexe de la publication de *La Jeunesse de Picsou*. En effet, l'expérience du récit se trouve sensiblement modifiée par la disparition de la rupture temporelle que suppose la publication feuilletonnesque au profit de la seule rupture spatiale du chapitre.

1. Une *fanfiction* inscrite dans un univers qui la déborde

a) Une histoire éditoriale foisonnante

Dans une perspective de multiplication des profits, les livraisons de *La Jeunesse de Picsou* ont été publiées à de multiples reprises dans le monde entier. Pour avoir une idée de l'ampleur du phénomène, on peut se référer à la liste des publications de l'épisode 1, telle qu'elle est recensée sur la base de données I.N.D.U.C.K.S. (Archives mondiales des publications Disney), qui appelle deux remarques.

Publications		Allemagne Brésil Bulgarie Chine Danemark Espagne États-Unis France Grèce Inde Italie Japon Norvège Pays-Bas
Allemagne	<ul style="list-style-type: none"> Micky Maus 1993-34 (1993) <i>Der Letzte aus dem Clan der Ducks</i> Ornel Dagobert von Don Rosa 1 - Sein Leben, seine Millarden Teil 1 (1994) <i>idem</i> Don Rosa: Ornel Dagobert - Sein Leben, seine Millarden 1 (2003) <i>idem</i> Don Rosa: Ornel Dagobert - Sein Leben, seine Millarden 1 (2003) <i>idem</i> Don Rosa: Ornel Dagobert - Sein Leben, seine Millarden 1 (2003) <i>idem</i> Ornel Dagobert - Sein Leben, seine Millarden - Die Biografie von Don Rosa 1 p. 009 (2008) <i>idem</i> Die Ducks - Eine Familiengeschichte 1 p. 167 (2010) <i>Der Letzte aus dem Clan der Ducks</i> Don Rosa Collection 3 p. 166 (2011) <i>The Last of the Clan McDuck</i> 	
Brésil	<ul style="list-style-type: none"> 40 Anos da Revista Tio Patinhas 1 - Tio Patinhas Volume 1 de 2 (2003) <i>O Último Membro Do Clã Mac Patinhas</i> A Saga do Tio Patinhas 1 (2007) <i>idem</i> Disney de Luxo 4 - A Saga do Tio Patinhas (2015) <i>idem</i> 	
Bulgarie	<ul style="list-style-type: none"> Мики Маус 2007-11 (2007) <i>Последно член на семейството</i> 	
Chine	<ul style="list-style-type: none"> 史高治的光辉岁月 <i>The Life and Times of SCROOGE McDUCK</i> 1 p. 006 (2015) 第一章 最后一个“麦克达克” <i>The Last Of The Clan McDuck</i> 	
Danemark	<ul style="list-style-type: none"> Anders And & Co. 1992B33 - Her er dit liv, Joakim (1992) <i>Den sidste von And</i> Anders And & Co. 2011B28 - Joakim von And - Her er dit liv, Joakim (partie 1) (1 page) 1. <i>Den sidste von And</i> (partie 2) (14 pages) Don Rosa - Saga 4 (Hall of Fame 15) p. 026 (2007) <i>Her er dit liv, Joakim</i> (partie 1) (1 page) (Hall of Fame 15) <i>Den sidste von And</i> (partie 2) (14 pages) Anders And & Co. 2011B27 (2011) (1 page) (Only first page) Anders And & Co. 2011B28 - Joakim von And - Her er dit liv (2011) <i>Den sidste von And</i> 	Danemark : 1^{ère} publication (1992)
Espagne	<ul style="list-style-type: none"> Clé Disney 17 - La juventud de Tío Gilito - Si yo fuera rico (1996) <i>La juventud de Tío Gilito 1867-1880</i> Super Disney 8 - La juventud de Tío Gilito (1998) <i>idem</i> 	
États-Unis	<ul style="list-style-type: none"> Uncle Scrooge 285 (1994) <i>The Last of the Clan McDuck</i> Uncle Scrooge Adventures in Color by Don Rosa 1 - 197 to 1852 (1996) <i>idem</i> The Life and Times of Scrooge McDuck (deluxe album) 1 (1996) <i>idem</i> The Life and Times of Scrooge McDuck (softcover) 1 p. 007 (2005) <i>idem</i> The Life and Times of Scrooge McDuck (hardcover) 1 p. 009 (2010) <i>idem</i> The Life and Times of Scrooge McDuck (hardcover) 1 (2010) (2 pages) (detail of one panel enlarged to fill two pages) The Life and Times of Scrooge McDuck (hardcover) 1 (2010) (12 pages) (part of the first panel) The Life and Times of Scrooge McDuck (Artist's Edition) 1A p. 008 (2015) <i>The Last of the Clan McDuck</i> The Life and Times of Scrooge McDuck (Artist's Edition) 1A p. 124 (2015) <i>The Last of the Clan McDuck storyboard scripts</i> (3 3/4 pages) (storyboard script) The Life and Times of Scrooge McDuck (Artist's Edition) 1A p. 128 (2015) <i>The Last of the Clan McDuck storyboard scripts (second draft)</i> (3 3/4 pages) (storyboard script) The Life and Times of Scrooge McDuck (Artist's Edition) 1B (2015) <i>The Last of the Clan McDuck</i> The Life and Times of Scrooge McDuck (Artist's Edition) 1B (2015) <i>The Last of the Clan McDuck storyboard scripts</i> (3 3/4 pages) (storyboard script) The Life and Times of Scrooge McDuck (Artist's Edition) 1B (2015) <i>The Last of the Clan McDuck storyboard scripts (second draft)</i> (3 3/4 pages) (storyboard script) Don Rosa Library 4 - The Last of the Clan McDuck p. 028 (2015) 	États-Unis : 6 publications (1994-2015)
Finlande	<ul style="list-style-type: none"> Don Rosan parhaila 1987 - Rospe Anon elämä ja suor p. 002 (1987) <i>Klaaninsa viimeinen</i> Don Rosan parhaila 2007-1 - Rospe Anon elämä ja suor (julistettu painos) p. 007 (2007) <i>idem</i> Don Rosan kootut 3 - (1991-1993) p. 166 (2011) <i>The Last of the Clan McDuck</i> Aku Ankka 2013-23 (2013) <i>Klaaninsa viimeinen</i> 	

<p>France</p> <ul style="list-style-type: none"> Picou Magazine 266 (1994) <i>La jeunesse de Picsou (1er épisode)</i> La Jeunesse de Picsou 0 - <i>La jeunesse de Picsou</i> (1998) <i>Les affaires de Picsou ne sont pas les affaires des autres...</i> (partie 1) [1 page] 0 <i>La jeunesse de Picsou (1er épisode)</i> (partie 2) [14 pages] Picou Magazine 361 - Nouvelle formule p. 014 (2002) <i>Les affaires de Picsou ne sont pas les affaires des autres</i> Picou Magazine (Albums) B 37 (2003) <i>idem</i> La Jeunesse de Picsou 1 - <i>La jeunesse de Picsou</i> (2004) <i>Les affaires de Picsou ne sont pas les affaires des autres...</i> (partie 1) [1 page] 1 1877 - 1880 <i>Le dernier du clan McPicaou</i> (partie 2) [14 pages] Picou Magazine 458 p. 013 (2010) 1877-1880 <i>Le dernier du clan McPicaou</i> Picou Magazine (Albums) B 92 (2010) <i>idem</i> La Grande épisode de Picsou 1 - <i>La jeunesse de Picsou</i> 102 p. 011 (2012) <i>Le Dernier du clan McPicaou</i> Les trésors de Picsou 37 - <i>La jeunesse de Picsou</i> 1 (2015) <i>Le dernier du clan McPicaou</i> Picou Magazine (Albums) B 14 <i>La jeunesse de Picsou (1er épisode)</i> 	<p>France : 7 publications (1994-2016)</p>
<p>Grèce</p> <ul style="list-style-type: none"> Κυβιά 100 - Η Χρονιά Παναγιώτα (1996) <i>Ο θύς και η πούτλια του Έκρουτ' Μάξ Ντακ - Α' Έπεισόδιο - Ο πάλαιός της γενιάς Μάξ Ντακ</i> Ο θύς και η Πούτλια του Έκρουτ' Μάξ Ντακ 1 - Ο θύς & η Πούτλια του Έκρουτ' Μάξ Ντακ (2004) <i>Α' έπεισόδιο. Ο παλαιός της γενιάς των Μάξ Ντακ</i> Κυβιά Β' Περίοδος 33 - Ο Μάξ Ντακ ηγ' Ένας Άλλος Μάξ Ντακ p. 37 (2017) <i>Idem</i> 	
<p>Indonésie</p> <ul style="list-style-type: none"> Kisah Hidup Paman Gober - <i>The Life and Times of Scrooge McDuck 1 - Sen 1</i> (2000) <i>Ketuntunan Terakhir Klan Bobak - The Last of the Clan McDuck</i> 	
<p>Islande</p> <ul style="list-style-type: none"> Joakim aðalóni 'Evi & stóri 2010-1 p. 007 (2010) <i>Síðasta Aðalónin</i> 	
<p>Italie</p> <ul style="list-style-type: none"> Zio Paperone 70 (1995) <i>L'ultimo del clan de' Paperoni</i> Tutto Disney 9 - Zio Paperone Progetto Oio Cio (1997) <i>L'ultimo del clan de' Paperoni</i> Super Disney 17 - Paper Onesta (2000) <i>L'ultimo del clan de' Paperoni</i> I Classici del fumetto di Repubblica Serie Oio 3 - Zio Paperone & Co. - <i>La dinastia dei paperoni</i> (2004) <i>L'ultimo del clan de' Paperoni</i> Tesori Disney International 1 - <i>The saga di Paperone de Paperoni</i> (2016) <i>L'ultimo del clan de' Paperoni</i> 	
<p>Norvège</p> <ul style="list-style-type: none"> Donald Duck & Co 1992B43 - <i>Skrus liv del 1 og 4</i> (1992) <i>Den siste av McDuck-klanen</i> Skrus McDucks liv og levnet (Skrus McDucks liv og levnet 1) (1997) <i>Innledning</i> (partie 1) [1 page] (Skrus McDucks liv og levnet 1) <i>Den siste av McDuck-klanen</i> (partie 2) [14 pages] Hall of Fame - <i>De store serienekiperna 16 - Don Rosa - bok 4</i> (2007) <i>Innledning</i> (partie 1) [1 page] 16 <i>Den siste av McDuck-klanen</i> (partie 2) [14 pages] Donald Duck & Co 2011B28 - <i>Skrus liv og levnet</i> (2011) <i>Idem</i> Don Rosa samlede verk 3 p. 156 (2011) <i>The Last of the Clan McDuck</i> 	
<p>Pays-Bas</p> <ul style="list-style-type: none"> Donald Duck Extra 1993-11 (1993) [1 page out] Donald Duck Extra Avonturenrombus 16 (1995) [1 page out] Om Dagobert, avonturen van een Sjoerdijke Eend 53 - <i>Het levenshaal van Don Dagobert, episode 1</i> (1995) [1 page out] Om Dagobert, avonturen van een Sjoerdijke Eend 57 - <i>Het levenshaal van Don Dagobert, episode 5</i> (1997) [1 page] (only the first page that was missing in O0 53) Het levenshaal / De reiskaverturen van Dagobert Duck 1 - <i>Het levenshaal van Dagobert Duck p. 006</i> (2013) <i>De laatste van de clan McDuck</i> 	
<p>Pologne</p> <ul style="list-style-type: none"> Kaczor Donald - <i>Wydanie specjalne 2000-01</i> - Skrus (2000) <i>Ostatni z klanu McKwarczy</i> [14 pages] [first page missing] Kimśkay z Kaczogrodou 2010-01 - <i>Zycie czasy Skrusa McKwarcza</i> (2010) <i>Ostatni z klanu McKwarczow</i> Kaczor Donald 2010-30 (2010) [1-8 pages] [only 2 pages] 	
<p>Portugal</p> <ul style="list-style-type: none"> Disney Especial 204 - <i>A Saga do Tio Patinhas - Volume 1 p. 025</i> (2002) <i>O Último do Clã Patinhas</i> Obrao-Primas da BD Disney 1 - <i>A Saga do Tio Patinhas</i> (2004) <i>O Último do clã Patinhas</i> 	
<p>Suède</p> <ul style="list-style-type: none"> Färbör Joakims Liv 1997 (1997) <i>Den siste av klanen von Anka</i> Hall of Fame: <i>De stora serienekiperna 16 - Don Rosa - bok 4</i> (2007) <i>Färbör Joakims liv</i> (partie 1) [1 page] 16 <i>Färbör Joakims liv del 1: Den siste av klanen von Anka</i> (partie 2) [14 pages] Don Rosa samlede verk 3 p. 156 (2012) <i>The Last of the Clan McDuck</i> 	

Liste des publications du premier épisode de *La Jeunesse de Picsou*. Source : base de données I.N.D.U.C.K.S. (Archives mondiales des publications Disney)⁶⁸⁶

D'abord, la publication initiale a lieu au Danemark. Don Rosa rencontre en effet des problèmes représentatifs des auteurs Disney, qui travaillent souvent en *free lance* et naviguent entre les maisons d'éditions qui possèdent la licence Disney. En 1986, il est embauché Gladstone, qu'il quitte en 1989 du fait des conditions de travail peu favorables aux auteurs. Le concédant, Disney, refuse de leur accorder la propriété des planches originales, ce qui les prive d'un complément de revenus indispensable. Il se retrouve alors dans une condition financière précaire, mais fort de l'immense succès qu'ont rencontré ses premiers récits en Europe, il est embauché en 1990 par le plus gros éditeur européen de bandes dessinées sous licence Disney, Egmont, qui est basé au Danemark. C'est pour Egmont qu'il réalise à partir de 1991 son œuvre maîtresse, *La Jeunesse de Picsou*. La publication initiale a donc lieu dans une langue que l'auteur ne parle pas, mais les planches des douze livraisons sont diffusées peu de temps après dans les magazines américains et européens. La série connaît un succès immédiat et accède à une reconnaissance symbolique majeure en 1995, avant même la fin de sa diffusion aux États-Unis, lorsqu'elle se voit attribuer le prix Eisner de la meilleure histoire à suivre. À l'instar de Carl Barks avant lui, le nom de Don Rosa est très rapidement identifié par ses jeunes

⁶⁸⁶ URL : <https://inducks.org>

lecteurs et devient un argument de vente pour les éditeurs. Son style est en effet immédiatement reconnaissable et se caractérise notamment par un goût maniaque pour les détails, une précision historique quasiment malade, des intrigues échevelées, et un dessin qui doit beaucoup aux fanzines *underground* des années 1970⁶⁸⁷.

Ensuite, on notera que la France est le pays où *La Jeunesse de Picsou* a été le plus souvent publiée devant les États-Unis. Je m'appuierai essentiellement sur les publications françaises, tout en mobilisant ponctuellement les éditions nordiques ou américaines à titre de comparaison. On recense plusieurs types de publications :

- Le magazine mensuel *Picsou Magazine*, où les douze livraisons sont publiées une première fois aussitôt qu'elles sont traduites, puis où elles sont republiées à de multiples reprises les années suivantes.
- Les hors-série de *Picsou Magazine*, *Les Trésors de Picsou*, qui compilent les livraisons à plusieurs reprises (en 1998, en 2004, puis en plusieurs volumes dans une publication en cours depuis 2016). Dans cette édition, on voit que l'œuvre est identifiée comme « série culte » et que le nom de l'auteur est signalé en couverture du hors-série datant de 2004.
- L'intégrale Don Rosa en sept volumes parue chez Glénat, entre 2012 et 2016. *La Jeunesse de Picsou* correspond aux deux premiers volumes sur les sept qui composent la collection : c'est dans cette édition luxueuse qu'apparaît le chapitrage pour la première fois en France. Elle fait suite aux éditions qui sont publiées aux États-Unis.

b) Une *fanfiction* qui restaure une continuité dans l'univers des Canards

La Jeunesse de Picsou se présente comme la reconstitution de la biographie du canard le plus riche du monde à partir des allusions trouvées dans les récits de Carl Barks, qui a créé le personnage en 1947. Don Rosa en fait un héros épique moderne et un archétype du « *self made man* », qui part d'Écosse pour chercher fortune aux États-Unis. Il s'agit donc d'un *prequel*, qui narre des événements antérieurs aux récits originaux⁶⁸⁸. On peut distinguer trois étapes dans la création de *La Jeunesse de Picsou* :

⁶⁸⁷ Don Rosa cite souvent Robert Crumb comme source d'inspiration ; il s'agit d'une influence peu commune pour un auteur de bandes dessinées Disney...

⁶⁸⁸ Les *prequels* ont souvent pour objectif d'étoffer les personnages et leurs relations, auxquels ils s'emploient à donner une « épaisseur » accrue. Ils se rapprochent du *flashback* ou de l'analepse, que Genette définit comme « une évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (1972 : 82). Ainsi, ils sont parfois désignés par l'expression « continuation analeptique ».

1. Tout d'abord, Don Rosa fait le relevé exhaustif de toutes les allusions à la jeunesse de Picsou dans les bandes dessinées que Barks a consacrées au personnage, ce qui lui permet d'établir une chronologie de la vie de Picsou :

Quel défi, pour un fan inconditionnel, de prendre en compte tous les « détails » concernant les débuts de la vie de Picsou qui jalonnaient les histoires classiques de Carl Barks, quel que soit la longueur de ces fragments d'histoire ou l'obscur enfouissement qu'ils avaient pu subir ! Si Picsou a fait un commentaire à propos de sa jeunesse dans la troisième bulle de la cinquième case de la septième page de la deuxième histoire d'un certain *comic book* de 1957 – pourvu que ce soit une histoire écrite par Carl Barks –, alors ce fait est mentionné quelque part dans la série. (Don Rosa 2012 1/2 : 6)

Par exemple, l'acquisition des lorgnons en 1895, mentionnée par Picsou dans un récit de Barks, apparaît dans le chapitre 5.

Images protégées

Barks, « Un puits de dollars », *Le Journal de Mickey*, n°1362, 1978
[*Uncle Scrooge* n°21, 1958]

Don Rosa, chapitre 5, « Le Nouveau Maître du château McPicsou », *Intégrale Don Rosa*, T1, Glénat, 2012

De même, Don Rosa consacre le chapitre 7, intitulé « Le Nouveau Maître du château McPicsou », à un voyage en Australie signalé par Barks dans « La Folle ruée vers l'or lunaire » (*Journal de Mickey*, n°809, 1967 [Uncle Scrooge n°49, 1964]). Don Rosa apporte parfois de légères modifications aux données barksiennes pour des raisons de précision historique : afin de coïncider avec les dates de la ruée vers l'or, la rencontre avec Soapy Slick et Goldie a lieu en 1896 dans le chapitre 8, « Le Prospecteur de la vallée de l'Agonie Blanche » et non en 1898, comme c'était le cas dans une histoire de Barks, « Au nord du Yukon » (*Journal de Mickey*, n°826, 1968 [Uncle Scrooge n°59, 1960]). L'hypotexte barksien est revendiqué par Don Rosa à travers la dédicace « D.U.C.K. », systématiquement cachée dans les premières cases des épisodes et dans les couvertures des comic books qui sont reprises en en-tête des chapitres.

2. À partir de ces éléments de départ, il constitue un plan préparatoire détaillé constitué de douze parties, chacune d'entre elles correspondant à une période de la vie de Picsou, entre 1877 et 1947. Ainsi, le but de la première partie était d'« inclure chaque

« info barksienne » où il était question de la jeunesse de Picsou et de ses ancêtres » (Don Rosa 2012 : 26).

3. Enfin, les planches sont réalisées au fur et à mesure, en vue de la publication chez Egmont. Don Rosa consacre également d'autres épisodes à la jeunesse de Picsou, mais il s'agit de projets autonomes, publiés ultérieurement dans différents magazines. Je reviendrai tout à l'heure sur la numérotation problématique de ces épisodes et de leur version chapitrale.

Plus qu'un simple hommage à l'auteur fétiche de son enfance, l'œuvre de Don Rosa se caractérise donc par la volonté, inédite chez Disney, « d'établir une continuité dans l'univers des canards de Disney au sens où l'entendent les *comic books* » (Chelebourg 2013 : 112). Alors que les récits de Barks étaient pensés sur un modèle sériel (à savoir des histoires autonomes qui ne sont pas situées temporellement), *La Jeunesse de Picsou* transforme l'univers des canards en *cycle* en instaurant une continuité narrative et chronologique dans les aventures de Picsou⁶⁸⁹. Le cadre de la *transfictionnalité* (Saint-Gelais 2011) semble donc pertinent pour aborder *La Jeunesse de Picsou*. À ce titre, *La Jeunesse de Picsou* se rapproche de la pratique de la *fanfiction* : on a pu avoir un aperçu du recours systématique au vocabulaire fanique par Don Rosa dans l'extrait de ses commentaires cités plus haut. Dans cette perspective, l'un des principaux enjeux de *La Jeunesse de Picsou* est de respecter le plus fidèlement possible les faits fictionnels établis par les récits de Barks : « pas question de modifier l'univers des canards de Barks » (Don Rosa 2012 : 7). Il instaure une hiérarchie dans l'univers des canards : l'œuvre de Barks est considérée comme canonique, tandis que Don Rosa se met sur un pied d'égalité avec les autres continuateurs :

Je considère comme apocryphe toute aventure de Picsou n'ayant pas été écrite par Carl Barks sur ce personnage qu'il a créé. (Donc je suppose que les miennes le sont aussi. Pas de traitement de faveur...). Mais à chaque fois qu'un vieux maître de mon enfance avait déjà établi un élément concernant l'enfance de Picsou, j'ai essayé de le laisser me guider. (Don Rosa 2012 : 27).

Par exemple, les cases du premier chapitre, « Le dernier du clan McPicsou », dans lesquelles le jeune Picsou exerce son premier métier de cireur de chaussures, reprennent celles d'un autre auteur Disney, Toby Strobl, dans une histoire intitulée « Le Blues du Businessman » (*Picsou Magazine* n°36, 2002 [*Uncle Scrooge* n°50, 1964]). La différence avec d'autres *fanfictions* réside cependant, à l'évidence, dans la légitimité que procure à

⁶⁸⁹ Suivant la distinction entre cycle et série empruntée à Besson (2004).

La Jeunesse de Picsou la maison d'édition Egmont, qui détient le *copyright* Disney et qui favorise la canonisation de l'œuvre. Mais son travail personnel n'est pas détaché du reste de la communauté fanique, dont il sollicite ponctuellement la collaboration :

afin de rendre la série la plus « légitime » possible, ma première tâche a été de recenser tous les obscurs détails « barksiens » à propos de Picsou que nous autres, fans de Canards, connaissons depuis si longtemps. Puis j'ai assemblé ces événements dans une continuité, que j'ai fractionnée en douze segments logiques, chacun traitant une période de la vie de Picsou telle que l'a traitée M. Barks. Et puisque – comme je l'ai dit – Picsou n'est pas plus ma propriété que celle de n'importe quel autre passionné de Canards, j'ai envoyé une copie de ce schéma aux fans les plus connus du monde entier, sollicitant leurs commentaires et leur aide. (Don Rosa 2012 1/2 : 8)

On retrouve bien, dans ce commentaire, la dynamique spécifique de la création fanique : Don Rosa s'appuie sur une connaissance encyclopédique de l'œuvre de Barks qui lui permet de constituer un « fanon », c'est-à-dire un univers parallèle construit à partir des indices des récits d'origine. Comme l'a noté Saint-Gelais, « le fanon, fréquemment, réinjecte en fiction ses résultats » (2011 : 412). Les contraintes narratives de *La Jeunesse de Picsou* sont celles auxquelles sont confrontés les *prequels* de manière générale, qui, « pour ne pas trahir l'attente des fans, doivent respecter la cohérence de l'œuvre et de l'intrigue originelles tout en proposant une intrigue suffisamment dynamique pour renouveler l'intérêt, avec le handicap conséquent que son issue est connue à l'avance par les lecteurs » (Lemonnier 2003 : 10). Le récit transfictionnel dérive de lacunes qui n'étaient pas exploitées par la mise en intrigue des récits source et qui n'étaient pas censées éveiller la curiosité ou le suspense (Saint-Gelais 2011 : 77). Mais, pour le public le plus investi, ces zones indéterminées du récit sont un prétexte à la spéculation, voire à la construction de nouvelles intrigues. Les *prequels* reposent sur deux principes parfois contradictoires : une fidélité maximale à l'œuvre d'origine et le maintien, voire l'établissement, d'une cohérence diégétique alors que les récits source ne sont pas toujours cohérents eux-mêmes. Saint-Gelais a ainsi souligné la « pulsion suturante » qui anime le fanon⁶⁹⁰, qui postule une continuité d'ensemble et cherche à trouver une explication vraisemblable aux éléments défailants (Saint-Gelais 2011 : 413).

Dans ce sens, la résolution de paradoxes constitue la matière principale de l'intrigue de certains chapitres de *La Jeunesse de Picsou*, comme le chapitre 5 :

⁶⁹⁰ Voir chapitre 3.

Ce chapitre a été en partie conçu pour résoudre l'un des très rares problèmes que me posaient les « infos » sur Picsou de Barks révélées dans ses nombreuses histoires classiques. En la circonstance, comment Picsou pouvait-il être né dans une famille pauvre tout en étant l'héritier d'un magnifique château ancestral dans les Highlands d'Écosse ? J'avais lancé des pistes en vue de la résolution de son paradoxe dans mon premier chapitre, et selon le plan que j'avais patiemment mis au point pour la série, je savais que je réglerais cette question ici, au chapitre 5. (Don Rosa 2012 1/2 : 120)

L'instauration d'une continuité narrative qui opère une suture entre des indices contradictoires découverts dans les récits de Barks est révélatrice, dans le sens où elle informe la disposition chapitrale de l'œuvre. Les histoires de Barks se déroulent selon une temporalité sérielle immuable, elles ne sont donc pas chapitrées dans les éditions intégrales de Glénat, contrairement à celles de Don Rosa. Pour autant, la logique sérielle a tout de même interféré avec le chapitrage de Don Rosa, qui est l'aboutissement d'une logique éditoriale complexe.

2. **Épisodes, chapitres et continuité narrative**

a) **Les douze livraisons initiales**

La mention du système démarcatif se retrouve dans plusieurs emplacements :

- dans le péri-texte éditorial (sommaires, pages de présentation), qui ne dépend pas toujours du choix de l'auteur, sauf dans le cas des récentes éditions en volumes, qui ont très largement été dirigées par Don Rosa ;
- dans le sous-titrage de la première case des livraisons, qui fait quant à elle partie intégrante du dessin des planches.

Lorsqu'on compare les différentes publications, l'instabilité terminologique du dispositif apparaît nettement. La publication initiale danoise fait apparaître le mot « *kapitel* » (« chapitre »), ce qui s'explique certainement par le fait que la commande à Don Rosa était pour une histoire unifiée en douze livraisons : le modèle littéraire est donc présent dès la première publication en magazine, mais il tend à se dissoudre dans les diffusions suivantes. La nomenclature est plus aléatoire en anglais et en français. Dans les versions en anglais, les premières cases des douze premières livraisons, qui imitent l'esthétique de l'album photo, sont systématiquement sous-titrées « parties » (« *parts* »). La nomenclature est ensuite rétablie sur les planches des versions livresques.

Images protégées

Kapitel 4, « Kobberkongen fra Montana », Anders
And & Co., février 1993

Part 4, « Raider of the Copper Hill », *Uncle
Scrooge*, n°288, août 1994

Images protégées

Sommaire de l'édition Boom !, vol. 1, 2012

Épisode 8, *Picsou Magazine*, n°281, juin 1995

La comparaison de quelques versions du chapitre 8 met en lumière le rôle du chapitrage dans la segmentation des traductions françaises. Dans la publication française initiale (*Picsou Magazine* n°281, 06/1995), la première case est modifiée afin de faire disparaître le texte anglais, et c'est le terme « épisode » qui est retenu sans indication de titre, ni au début de la planche, ni dans le sommaire, contrairement à la version américaine.

Dans le premier hors-série qui publie l'ensemble des douze livraisons de *La Jeunesse de Picsou*, *Les Trésors de Picsou* n°1H (04/1998), la première planche est

identique à celle de *Picsou Magazine*, mais le titre est indiqué dans la page introductive qui précède l'épisode : « L'empereur du Klondike » (traduction du titre original « King of the Klondike »). Le sommaire n'affiche aucun titre ni aucune désignation, mais une simple numérotation.

Images protégées

La Jeunesse de Picsou, hors-série n°1H, 1998

Chapitre 8, « Le Prospecteur de la vallée de l'Agonie Blanche », *Intégrale Don Rosa*, T1, Glénat, 2012

Le choix du terme « chapitre » n'est arrêté que dans l'intégrale de Glénat, qui est celle que l'auteur conçoit comme définitive, en cohérence avec le modèle romanesque dont le format livresque est issu. La case initiale est rétablie dans sa version originale en anglais. Un nouveau titre est arrêté : « Le Prospecteur de la vallée de l'Agonie blanche », et la date à laquelle se déroule l'aventure est signalée, alors qu'Egmont n'avait pas autorisé Don Rosa à dater les aventures de Picsou, certainement pour se conformer à la tradition sérielle de la bande dessinée, dans laquelle les personnages évoluent dans un temps immuable :

mes responsables éditoriaux de chez Egmont ne m'ont pas permis de mentionner des années précises pour mes scénarios. [...] Mais j'ai trouvé moyen de donner des indications précises sur le moment où mon histoire se passait. Quelquefois, je plaçais un calendrier dans le décor pour montrer la date, en espérant que les éditeurs ne le verraient pas. (Don Rosa 2012 1/2 : 102)

Il est intéressant de noter que l'ensemble des publications françaises accentue l'autonomie des épisodes plutôt que la continuité narrative qui régit l'ensemble : ainsi, tandis que les versions américaines s'achèvent sur une clause « ouvrante⁶⁹¹ » héritée de la tradition feuilletonnesque, « *To be continued* », on trouve en France une clause « fermante » : « Fin ».

Images protégées

Part 4, « Raider of the Copper Hill », *Uncle Scrooge*, n°288, août 1994

Épisode 4, *Picsou Magazine*, n°273, octobre 1994

Chapitre 4, « L'Aventurier de la colline de cuivre », *Intégrale Don Rosa*, T1, Glénat, 2012

Ces variations s'expliquent en partie par l'adaptabilité du format : *La Jeunesse de Picsou* est une « série feuilletonnante » avec une histoire continue, mais qui préserve une certaine autonomie des épisodes, caractérisés par leur unité géographique (Écosse, Mississippi, Australie...) et un marquage temporel précis (1877 etc.). Le conflit entre le péri-texte auctorial et éditorial s'explique peut-être également par la différence de contexte entre le *comic book* américain et le magazine français. Les lecteurs de *Picsou Magazine* ne sont pas tous abonnés et n'accèdent pas systématiquement à tous les numéros, qu'ils se procurent irrégulièrement en fonction du bon vouloir de leurs parents ou des sommes d'argent de poche dont ils disposent. Cependant, l'édition Glénat corrige parfois ce type

⁶⁹¹ Voir Hamon (1975).

de décision éditoriale pour proposer une version plus fidèle celle de l'auteur. Ainsi, le dénouement du chapitre 8 relate un événement fondamental : Picsou découvre la pépite d'or qui le rend enfin riche, après bien des tentatives qui se sont soldées par des échecs. Don Rosa fait indirectement référence au modèle poétique aristotélicien et à la pyramide de Freytag⁶⁹² dans l'analyse qu'il en propose :

C'est le « point culminant » de la série en termes shakespeariens (si je me souviens correctement de mon cours de littérature anglaise à l'université). En tant que tel, ce n'est pas la fin, mais le moment décisif de la vie de Picsou. Dans cette nomenclature littéraire, les chapitres 1 à 7 correspondaient à « la montée de l'action » et les 9 à 12 représentent « l'action retombante », quand Picsou commence à se rendre compte que posséder une fortune n'est pas aussi enthousiasmant que l'acquérir. (Don Rosa 2012 1/2 : 186)

Suivant cette configuration narrative, le mot « Fin » qui clôturait l'épisode dans *Picsou Magazine* est remplacé dans le chapitre du livre par « Le commencement.... », qui traduit la clause de la version américaine, « *The beginning...* », et qui permet de resituer le chapitre dans la geste épique de Picsou.

Images protégées

Épisode 8, *Picsou Magazine*, n°281, juin 1995 Chapitre 8, « Le Prospecteur de la vallée de l'Agonie
Blanche », *Intégrale Don Rosa*, T1, Glénat, 2012
Part 8, « King of the Klondike », *Uncle Scrooge*, n°292, avril 1995

⁶⁹² Gustav Freytag (1887) schématise la structure idéale de la tragédie sous une forme pyramidale dans laquelle se succède l'introduction, la montée, le climax, la descente et la catastrophe.

Hormis ces quelques modifications, le transfert de l'épisode au chapitre se fait de manière fluide en ce qui concerne les douze livraisons initiales. Entre les diverses publications, les planches elles-mêmes connaissent peu de changements à quelques exceptions près : la colorisation et la traduction sont largement remaniées, et Don Rosa, affranchi de la contrainte de la pagination du *comic book*, ajoute des planches à certains chapitres, comme le chapitre 12, qu'il rallonge de trois pages et dans lequel il s'amuse à mentionner son prix Eisner. Mais dans l'ensemble, on peut parler, à la suite de Dionne (2011), de coïncidence du paradispositif épisodique et du dispositif chapitral, dans la mesure où les divisions sont identiques. Les choses se compliquent lorsqu'il s'agit des chapitres adventices qui les complètent.

b) Les chapitres adventices : une intégration problématique

Le projet de Don Rosa visait à « offrir au passé de Picsou un cadre qui pourrait être étoffé par des épisodes flashbacks supplémentaires, par [lui]-même ou par tout autre scénariste ou dessinateur » (2012 : 7). Il propose ainsi ponctuellement des épisodes autonomes, réalisés entre 1991 et 2006, qui se situent à divers points de la vie de Picsou, ce qui pose des problèmes pour le choix de l'ordre de publication dans les éditions intégrales. Dès la publication en magazine, Don Rosa opte pour un système de balisage qui apparaît dans la plupart des cases initiales : l'épisode « *part three-and-a-half* », par exemple, publié en magazine en 1998, se déroule entre les épisodes 3 et 4. Le premier hors-série français (voir illustration) qui compile *La Jeunesse de Picsou* publie les différents épisodes dans l'ordre de la chronologie diégétique, au détriment des articulations narratives mises en place dans le récit unifié que constituaient les douze premières livraisons – on notera que l'épisode 3Bis n'apparaît pas dans cette version : en 1998, il est en effet encore inédit en France et ne sera publié qu'en 1999. L'édition Glénat opte quant à elle pour une disposition qui préserve l'unité des douze livraisons dans un premier tome, et publie indépendamment dans un deuxième tome les « expansions parallèles » (Saint-Gelais 2011 : 93), en suivant un système de numérotation du type 1B, 2B, etc. qui permet aux lecteurs de situer les chapitres dans la chronologie interne à l'histoire. Les lecteurs peuvent ainsi décider de suivre un parcours de lecture qui respecte

strictement la chronologie diégétique en naviguant entre les deux volumes⁶⁹³. Je rajoute une numérotation en rouge pour signaler l'ordre de la chronologie diégétique :

Images protégées

Sommaires des tomes 1 et 2 de l'Intégrale Don Rosa, Glénat, 2012

En outre, si la numérotation des douze premières livraisons demeure fixe, celle des épisodes adventices évolue lorsque de nouveaux viennent s'ajouter. Par exemple, l'épisode 8Bis, « Les Deux cœurs du Yukon » dans *Les Trésors de Picsou* devient le chapitre 8C chez Glénat, Don Rosa ayant réalisé en 2006 une histoire qui se déroule avant « Les Deux Cœurs du Yukon », intitulée « La Prisonnière de la vallée de l'Agonie blanche », à laquelle est finalement attribuée la numérotation 8B. L'ordre de publication privilégié par *Les Trésors de Picsou* est d'autant plus difficile à tenir que toutes les histoires adventices ne sont pas des *interquels*, qui se déroulent entre deux épisodes publiés précédemment : certaines sont des *midquels*, dont l'action se situe entre le début et la fin d'un épisode. C'est le cas des chapitres 8B et 8C, qui approfondissent l'histoire d'amour entre Picsou et Goldie, qui restait implicite dans le chapitre 8, mais c'est également le cas du chapitre 0, intitulé « Canards, cents et destinées ! ». L'essentiel de l'action se déroule pendant une scène du chapitre 1 dans laquelle le jeune Picsou gagne

⁶⁹³ C'est également cette disposition qui a été retenue dans l'édition américaine chez Boom !.

son premier sou en cirant des chaussures. Il s'agit d'un exemple de restauration d'une continuité « défailante » chez Barks : le chapitre tente d'expliquer pourquoi le « sou fétiche » (la première pièce gagnée par Picsou lorsqu'il était enfant) est une pièce américaine alors qu'il l'a obtenue en Écosse, suivant le paradoxe formulé par les petits-neveux de Picsou. L'intrigue est recentrée sur un personnage absent du premier épisode (on peut parler de « transfocalisation » dans la terminologie genettienne⁶⁹⁴) et offre une variation sur le motif du paradoxe temporel : la sorcière Miss Tick remonte dans le temps pour essayer de subtiliser le sou fétiche, mais c'est finalement elle qui est contrainte de le donner au jeune Picsou. De nombreuses cases représentent des passages identiques, mais en modifiant l'ocularisation (la reprise des cases est signalée par le code couleur). Du point de vue de la production, l'étiquette de *midquel* est un peu impropre car cette histoire a été écrite *avant* le chapitre 1, même si elle n'a été publiée que plusieurs années après, comme le rappelle le texte de présentation qui accompagne l'épisode dans la dernière édition de *La Jeunesse de Picsou* dans les *Trésors de Picsou* (2016) :

Ne nous trompons pas : bien que qualifiée d'épisode 0, cette histoire n'a été dessinée que trois ans après le premier épisode, bien que Don Rosa ait commencé à travailler dessus avant même de débiter *La jeunesse de Picsou* ! Par ailleurs, les événements qu'elle décrit ne précèdent ni ne suivent ceux de l'épisode un, mais se déroulent pendant une scène de celui-ci ! Tu suis ? Bien... (*Les Trésors de Picsou* 2016 : vol.1, 154)

Il s'agit donc d'un *midquel* si on se place du point de vue du lecteur, qui a eu accès à l'histoire en magazine plusieurs années après l'épisode 1 ou qui lit les chapitres dans l'ordre de publication proposé par l'édition Glénat. En ce qui concerne la logique narrative, il est plus pertinent de lire le chapitre 0 après l'épisode 1, qu'il étoffe en adoptant le point de vue d'un personnage absent. La première édition des *Trésors de Picsou* le place donc à la fin du volume, comme un épisode bonus décorrélé de l'intrigue principale. L'édition la plus récente a publié dans son premier volume, sorti en 2016, trois épisodes de *La Jeunesse de Picsou* accompagnés des histoires de Barks qui les ont inspirées. Dans cette version, l'épisode 0 est proposé après l'épisode 1, mais avant l'épisode 2. Dans les éditions américaines, les premières cases des histoires adventices publiées ultérieurement ne sont initialement pas numérotées, mais le chapitrage apparaît en couverture du *comic book*.

⁶⁹⁴ Genette 1982 : 285.

Image protégée

Chapitre 1, « Le dernier du clan McPicsou », *Intégrale Don Rosa*, T1, Glénat, 2012

Images protégées

Chapitre 0, « Canards, centimes et destinées », *Intégrale Don Rosa*, T2, Glénat, 2013
Les couleurs signalent la correspondance entre une case du chapitre 1 et sa reprise dans le chapitre 0.

Image protégée

Les Trésors de Picsou, hors-série, T1, 2016

Images protégées

Chapter 0, « Of Ducks, Dimes and Destinies », Uncle Scrooge, n°297, février 1996

Image protégée

Chapitre 0, « Canards, centimes et destinées », *Intégrale Don Rosa*, T2, Glénat, 2013

Un autre cas intéressant est celui de l'histoire bonus intitulée « Le Rêve de toute une vie ! ». Grâce à une machine qui permet aux psychiatres d'observer les rêves de leurs patients, les Rapetou pénètrent dans un rêve de Picsou afin d'essayer de lui soutirer la combinaison de la porte de son coffre-fort. Donald est à son tour envoyé dans le cerveau de Picsou afin de contrecarrer les plans des Rapetou. Ce « contrefictionnel » (Saint-Gelais 2011 : 166) permet de faire vivre à Picsou le *happy ending* qu'il n'a jamais connu avec Goldie, sans compromettre le canon fictionnel établi précédemment, dans lequel il se sépare de celle-ci pour continuer de courir le monde. Ce bonus n'est donc pas un contrefictionnel radical, puisqu'il se déroule dans un rêve. Il se rapproche de la notion de « disnarré » chez Prince (1988), qui désigne les événements qui n'ont pas eu lieu, mais qui auraient pu avoir lieu, et auquel le récit fait référence de manière négative ou hypothétique. Mais son statut particulier l'empêche d'être inclus dans une numérotation suivie.

Le chapitrage final correspond donc mieux à l'intention auctoriale que le découpage épisodique, puisqu'il permet de restituer la continuité narrative des douze livraisons de *La Jeunesse de Picsou*, dont la rédaction a été minutieusement planifiée :

Il s'agissait d'« une » histoire continue racontée en douze chapitres. Une fois rassemblée en une seule belle édition, cette collection d'histoires a donné un magnifique tome dont je suis très fier.
(Don Rosa 2013 2/2 : 4)

Selon l'auteur, *La Jeunesse de Picsou* trouve donc son véritable aboutissement dans la version livresque qui permet de mettre en avant la continuité narrative, notamment par le biais du découpage chapitral, et qui permet également de réintégrer les épisodes adventices dans une numérotation homogène. Le chapitrage est bien ici le « dispositif » (Dionne 2011) qui marque la fixation de l'œuvre après l'étape transitoire de la publication en livraisons (« paradispositif »). Mais il instaure aussi une forme de discontinuité dans le

flux narratif de la bande dessinée. En l'occurrence, cette discontinuité est redoublée par le retour réflexif qui succède aux chapitres et qui contribue à enrichir l'univers fictionnel. En effet, la segmentation est investie par la fonction documentaire de ces « Vues d'auteurs » qui rompent l'immersion dans le récit pour enrichir le monde narratif.

Le chapitrage s'inscrit donc dans une perspective auctorialiste qui institutionnalise la dimension « culte » de *La Jeunesse de Picsou*. Cette notion, issue du vocabulaire religieux, est à mobiliser avec prudence, comme l'ont rappelé Le Guern (2002 : 18) ou Maigret (2002 : 97-110). Le culte médiatique résulte d'une « organisation de la rareté artistique » (Le Guern 2002 : 17) qui, dans une certaine mesure, n'est pas si éloignée de l'esthétique romantique, mais qui s'en distingue par le fait que les œuvres qu'elle isole sont issues d'un système de production industrielle. Pour Le Guern, il ne s'agit pas, pour les publics, d'assimiler les œuvres isolées comme « culte » à la grande culture, mais plutôt d'ériger leurs défauts en qualités (notion de « kitsch », séries B, etc.). Toutefois, dans le cas qui nous occupe, ce n'est pas cette logique qui est à l'œuvre. Les critères évaluatifs appliqués sont proches de la hiérarchie de valeurs inhérente à la culture légitime, notamment à travers l'isolement de traits stylistiques distinctifs qui singularisent l'auteur. Ce qui est frappant, c'est que ce processus est entamé dès les premières publications de Don Rosa, et qu'il est dû non seulement aux éditeurs de magazines, mais aussi au public enfantin, qui distingue immédiatement les bandes dessinées de Don Rosa parmi la production pléthorique de Disney. Comme je l'ai signalé plus tôt, le terme « culte » apparaît sur la couverture du hors-série datant de 2004, les éditeurs prenant ainsi acte du succès de l'œuvre. D'une certaine manière, on peut dire que *Picsou Magazine* est une publication reposant sur des stratégies distinctives, puisqu'elle propose dans ses pages une documentation contextuelle, là où d'autres magazines Disney, comme *Super Picsou Géant* ou *Mickey Parade*, diffusent uniquement les bandes dessinées. Le nom de l'auteur est mis en avant dès les publications en magazine, et ce processus aboutit à la possibilité pour Don Rosa de contrôler les éditions intégrales de son œuvre et de participer à sa propre patrimonialisation tout en reconstituant la continuité narrative du récit par le biais du chapitrage. Le calendrier de la publication des volumes correspond à une période où Don Rosa, auteur déjà confirmé, a atteint un stade de sa carrière qui lui permet de republier ses œuvres intégrales, dans un contexte où les premiers lecteurs de ses récits ont atteint l'âge adulte (et, avec un peu de chance, ont acquis le pouvoir d'achat qui va avec). Restée attachés à un auteur qui a marqué son enfance, une partie du public

est prête à investir dans une édition de luxe et à assumer la différence de prix substantielle par rapport aux *Trésors de Picsou* (30 euros pour le volume en intégrale, alors que le premier hors-série coûtait 30 Francs). Tandis que *Picsou Magazine* est avant tout destiné à des enfants, l'édition Glénat s'adresse explicitement à des fans adultes qui ont déjà lu ces histoires quand ils étaient jeunes. Le format livresque et le dispositif chapitral qu'il induit donne à *La Jeunesse de Picsou* la légitimité symbolique du *graphic novel*, et autorise une lecture complète et répétée ouvrant la voie à une activité interprétative plus dense que la consultation des épisodes dans des magazines épars. Le prix coûteux de cette édition est justifié par sa valeur ajoutée : qualité de la couverture, du papier, de la colorisation et de la traduction, et travail documentaire fourni.

On peut noter cependant une forme de « conservatisme » (sans connotation morale) des fans qui se plaignent souvent auprès de l'auteur des modifications des planches :

je me donne un mal de chien pour m'assurer que toutes ces planches soient recolorisées de façon réaliste, dramatique, ou complexe comme je l'avais toujours voulu, et le résultat me ravit. Mais voilà ces lecteurs qui me disent préférer les anciennes versions ! Ce à quoi je réponds : « Mais... mais ces nouvelles colorisations sont tellement meilleures ! [...] » Ce à quoi ils rétorquent : « Mais elles étaient comme ça quand j'étais petit, c'est comme ça que je les aimais. »

Eh bien, comme je crois véritablement en la beauté de la nostalgie, je n'ai pas de réponse face à un tel raisonnement. Revivre son enfance est une chose magnifique. Mais c'est aussi une chose magnifique pour un auteur ou un artiste de voir son travail présenté à son public tel qu'il l'avait voulu. (Don Rosa 2013 2/2 : 6)

Ce ne sont donc pas seulement ses caractéristiques intrinsèques qui font de *La Jeunesse de Picsou* une œuvre culte, mais également le lien affectif qui unit le public au récit. Ce goût pour les éditions d'origine, qui se situent au plus près des émotions ressenties pendant l'enfance, reflète la morale quasi proustienne de *La Jeunesse de Picsou* : les trésors les plus précieux de Picsou ne sont pas ses richesses, mais ses souvenirs. Ainsi les versions imparfaites, inachevées, lues dans un ordre aléatoire, remportent parfois plus l'adhésion que la version refondue sur le modèle littéraire.

III — LE DÉCOUPAGE CHAPITRAL DANS LE « MODÈLE NETFLIX »

Ainsi que je l'ai déjà souligné, *House of Cards* (Netflix 2013-) s'inscrit dans une politique de rupture du mode de diffusion traditionnel des séries télévisées au sein de laquelle le recours au chapitrage tient une place de choix : les épisodes d'une saison étant livrés en une seule fois, le même jour, ils apparaissent sous la forme de « chapitres » segmentant une portion de l'œuvre saisie d'emblée dans sa complétude. Le choix du chapitrage des épisodes n'est cependant pas un phénomène entièrement nouveau, ni limité aux séries Netflix, on le retrouve ponctuellement dans le cas de séries diffusées suivant le rythme hebdomadaire traditionnel. Contrairement à l'épisode, découpage conventionnel des séries télévisées, le chapitre est un intitulé marginal, qui n'a pas d'usage stable. Il semble que la segmentation en chapitres, beaucoup plus fluctuante et beaucoup moins institutionnalisée à la télévision qu'en littérature, se répartit *grosso modo* entre deux fonctions, parfois complémentaires : soit elle relève d'une référence au modèle romanesque, soit elle permet d'établir des seuils narratifs supplémentaires entre les balises canoniques que sont l'épisode et la saison.

Un exemple de la première fonction est la série *Jane The Virgin* (CW 2014-)⁶⁹⁵, diffusée depuis 2014 sur CW. Ici, le chapitrage renvoie au projet de l'héroïne de devenir écrivaine de romans à l'eau de rose et à son goût pour les *telenovelas*. Cette mention explicite du « chapitre » apparaît à l'image au bout de quelques minutes, dans un intertitre qui reprend une typographie de machine à écrire, et les épisodes s'achèvent sur une mention toute feuilletonesque : « *to be continued* ». Les intertitres ont donc une valeur ironique et métanarrative, la série étant conçue comme une parodie de *telenovela*. On peut également citer les exemples des séries récentes *Legion* (FX 2017-) et *The Exorcist* (Fox 2016-), dont les chapitres sont l'équivalent des épisodes, puisqu'ils sont livrés de façon hebdomadaire et se conforment à un format bien établi (45 minutes).

En ce qui concerne le deuxième usage, le chapitre est parfois utilisé comme seuil inférieur à l'épisode dans le DVD, suivant un procédé identique à celui que l'on trouve dans les DVD de films, comme dans les menus de *X-Files* (Fox 1993-2009) ou de *Black Books* (Channel 4 2002-2004), où le chapitrage fait également écho au sujet de la série, qui se déroule dans une librairie. Il s'agit alors d'un découpage adventice, puisqu'il n'existe que dans le menu du DVD et qu'aucune rupture n'apparaît lorsque l'on regarde

⁶⁹⁵ Cet exemple m'a été signalé par Aude Leblond (communication personnelle).

l'épisode en continu. La terminologie s'avère ici volatile et beaucoup moins systématique que dans les DVD de films. De nombreux DVD de séries se passent de ce découpage interne ou proposent un lexique alternatif en utilisant le mot « scènes » (*Doctor Who*⁶⁹⁶, *Game of Thrones*⁶⁹⁷, *Breaking Bad*, *Buffy contre les vampires*⁶⁹⁸).

Greek (ABC 2007-2011) donne l'exemple d'un autre type de balisage chapitral : chaque saison est divisée en deux chapitres comprenant dix épisodes pour le chapitre 1, et douze épisodes pour le chapitre 2. Dans ce cas, alors que l'on considère souvent que le chapitre se distingue de l'épisode par l'absence de séparation temporelle, on assiste à une logique inverse : les épisodes sont diffusés de façon hebdomadaire, mais avec une pause beaucoup plus longue entre les chapitres. Par exemple l'épisode 10 de la saison 1, dernier épisode du chapitre 1, est diffusé le 10 septembre 2007 et l'épisode 11, premier épisode du chapitre 2, le 24 mars 2008. Le chapitrage signale donc le hiatus de plusieurs mois au milieu de la saison, ce qui se traduit d'ailleurs dans la gestion de l'économie narrative, la fin de l'épisode 10 constituant un seuil fort. L'hiatus intersaisonnier est une pratique très courante dans les saisons à vingt-deux ou vingt-quatre épisodes, mais toute mention de ce seuil est généralement inexistante dans les DVD. Dans le cas de *Greek*, cette numérotation continue donc de faire sens une fois les épisodes rassemblés, par conséquent, elle est préservée dans le DVD (un DVD par chapitre).

Cependant, au sein de ces usages différenciés du chapitrage, Netflix se distingue par la volonté d'imposer une nouvelle norme. Le recours à la notion de chapitre est lié au contexte de diffusion (qui abolit l'intervalle hebdomadaire entre les épisodes) et à ses conséquences sur les pratiques de réception, dans la mesure où le public est alors libre de choisir son rythme d'actualisation, comme dans le cas d'un roman chapitré. On peut alors se demander si le chapitre aboutit à une reconfiguration de l'épisode dans le contexte de la V&D et de l'affranchissement du rythme de diffusion télévisuel. J'étudierai la manière dont le chapitre travaille l'épisode dans *House of Cards* avant d'analyser brièvement d'autres séries Netflix.

⁶⁹⁶ BBC 2005-.

⁶⁹⁷ HBO 2011-.

⁶⁹⁸ The WB, UPN 1997-2003.

1. Le chapitrage dans *House of Cards* : la dilution de l'effet de seuil épisodique

a) Un « film de 13 heures » : l'« hyper-feuilletonnisation » signe-t-elle la fin du feuilleton ?

En supprimant l'hiatus temporel qui sépare les épisodes, Netflix rapproche le découpage des séries du chapitrage littéraire. Le chapitre télévisuel serait donc l'épisode affranchi du rythme de diffusion hebdomadaire, qui résulte d'une normalisation de la pratique du « *binge-watching*⁶⁹⁹ ». Si, pour reprendre la terminologie de Dionne (2011), on conçoit le DVD, ou les plateformes de VàD qui réunissent l'intégralité des épisodes d'une série, comme des dispositifs succédant au paradisoitif que constituait la diffusion télévisuelle, on peut considérer que Netflix se défait de l'étape du paradisoitif pour proposer d'emblée un mode de diffusion qui correspond à la fixation définitive de l'ensemble. Ainsi, les épisodes d'une saison de *House of Cards* sont-ils d'emblée conçus comme un tout cohérent et continu, ce qui peut s'expliquer par les conditions de production particulièrement favorables dont ont bénéficié les créateurs. La première saison a souvent été désignée, par Willimon ou par Spacey par exemple, comme un « film de 13 heures » plutôt que comme une série télévisée au sens traditionnel du terme⁷⁰⁰ :

Le fait de savoir que nous avons 26 heures de garanties nous a permis un *storytelling* beaucoup plus sophistiqué et stratifié [...]. Vous n'avez pas besoin de vous vendre et de vous faire auditionner semaine après semaine. Vous n'avez même pas besoin d'y penser comme de la télévision. Aucun d'entre nous ne l'a fait. Pour nous, c'était un film de 13 heures^{701*}.

Est-ce que regarder treize heures d'un seul ensemble cinématographique est réellement différent d'un film ? Est-ce qu'on définit un film comme quelque chose qui dure deux heures ou moins^{702*} ?

Cette évolution ne peut se concevoir que dans le contexte de ce que Vince Gilligan, créateur de *Breaking Bad*, désignait comme une « hyper-feuilletonnisation » autorisée par le développement des nouveaux supports :

⁶⁹⁹ Voir chapitre 2, p. 250-251.

⁷⁰⁰ Précisons que deux saisons ont été commandées d'emblée.

⁷⁰¹ « *Knowing that we had 26 hours, guaranteed, allowed for much more sophisticated, layered storytelling [...] You don't have to sell yourself and audition week to week. You don't even have to think of it as television. And none of us did. For us, it was a 13-hour movie.* » Beau Willimon, cité par Andrew Romano, 15 mai 2013, « Why you're addicted to TV », *Newsweek* [en ligne].

URL : <http://www.newsweek.com/2013/05/15/why-youre-addicted-tv-237340.html>

⁷⁰² « *Is thirteen hours watched in one cinematic whole really any different than a film? Do we define film as being something two hours or less?* » Kevin Spacey, 23 août 2013, conférence MacTaggart, Edinburgh International Television Festival, conférence citée.

Quand j'ai commencé sur des séries comme *X-Files*, la sagesse populaire disait qu'il fallait éviter la feuilletonnisation. [...] La vidéo à la demande permet une forme de récit hyper-feuilletonnant et laisse aux gens la liberté d'accéder au contenu quand ils le souhaitent^{703*}.

« Quand j'ai commencé à travailler à la télévision il y a presque 20 ans, les études montraient qu'un fan d'une série télévisée regardait en moyenne un épisode sur quatre », se souvient Gilligan. « Donc bien sûr vous imaginez bien : avec un feuilleton comme *Breaking Bad*, quelqu'un qui regarderait un épisode sur quatre serait perdu au point de se demander ce qui est en train de se passer. » C'est pourquoi l'immense majorité des séries télévisées du XX^e siècle était sérielle : les comédies comme *Cheers*, les drames comme *New York, police judiciaire*. Des séries qui pouvaient être diffusées un épisode à la fois, sans séquence particulière, sans perdre de spectateurs^{704*}.

Dans une représentation désormais très répandue, l'« âge d'or » des séries télévisées est lié au retour des formes feuilletonesques, centrées sur une mise en intrigue continue, par contraste avec le modèle épisodique. Elles sont perçues comme plus ambitieuses, plus complexes et plus exigeantes que les séries « sérielles ». En outre, elles possèdent l'avantage de la longueur, dont ne disposent pas les films. C'est ici qu'intervient la référence au modèle littéraire : les séries « hyper-feuilletonnantes » offrent la possibilité quasi inédite de créer des récits audiovisuels d'ampleur romanesque. Willimon rapproche ainsi l'ambition de ce type de séries de celle d'un roman de Tolstoï :

Le récit hyper-feuilletonnant – qu'on voit depuis *Oz* – se rapproche beaucoup plus d'un roman que de quoi que ce soit d'autre. Il peut avoir la taille et l'envergure d'*Anna Karénine* : des centaines de personnages qui se faufilent dans l'histoire, tandis que la focalisation change selon les chapitres. Cela permet de creuser les personnages d'une manière qui était inenvisageable en 90 ou 120 minutes – que ce soit au théâtre ou à la télévision^{705*}.

⁷⁰³ « When I started out on shows like *The X-Files*, the conventional wisdom was that serialized storytelling was to be avoided, that one episode completes the story. [...] SVOD [subscription video on demand] allows a hyper-serialized form of storytelling and gives people the freedom to access content when they feel like it. » Vince Gilligan, cité par Jon Bilstein, 7 janvier 2014, « Vince Gilligan Talks Favorite TV Technologies at CES », *Rolling Stone* [en ligne]. URL : <https://www.rollingstone.com/tv/news/vince-gilligan-talks-favorite-tv-technologies-at-ces-20140107>

⁷⁰⁴ « “When I started doing TV almost 20 years ago, studies showed that a so-called fan of a TV show probably saw one in four episodes on average,” Gilligan recalls. “So of course you can imagine: with a serial like *Breaking Bad*, someone watching one episode out of four would be pretty lost as far as what the hell is going on.” That’s why the vast majority of 20th-century television was episodic: comedies like *Cheers*, dramas like *Law & Order*. Shows that could air one installment at a time, in no particular sequence, without losing viewers. » Vince Gilligan, cité par Jon Bilstein, 7 janvier 2014, *ibid*.

⁷⁰⁵ « Hyper-serialized narrative – seen from “*Oz*” on – is much more like a novel than anything else. It can have the size and scope of “*Anna Karenina*”: hundreds of characters, weaving in and out of stories, the focus shifting for chapters at a time. It allows you to delve into characters in a way you never could in 90-120 minutes – whether that’s stage or film. » Beau Willimon, cité par Emily Buder, 15 septembre 2014, « Beau Willimon on “*House of Cards*”, *Bad Television* and His “*Crazy*” Next Project », *IndieWire* [en ligne]. URL : <http://www.indiewire.com/2014/09/beau-willimon-on-house-of-cards-bad-television-and-his-crazy-next-project-22198/>

On peut rappeler ici l'origine littéraire de la série, inspirée de la série anglaise éponyme (1990) qui est elle-même adaptée de la trilogie romanesque de Michael Dobbs, qui se déroule au Royaume-Uni à la fin du mandat de Margaret Thatcher. Ce recours à l'héritage romanesque peut être interprété comme une stratégie de légitimation, mais pas uniquement : du point de vue de la réception l'analogie se justifie également par la proximité temporelle entre l'immersion romanesque et l'immersion « hyper-feuilletonnante », qui dépendent toutes deux de l'approfondissement des personnages et du monde narratif dans la longue durée. Le choix de l'intitulé « chapitre » pour les épisodes de *House of Cards* est donc loin d'être arbitraire et induit une série de conséquences poétiques.

Dès lors que la rupture temporelle entre les épisodes disparaît, les problèmes de mémorisation se posent avec moins d'acuité, ce qui permet aux créateurs de ménager des arcs narratifs plus denses et d'envisager le déroulement de la mise en intrigue sur une longue période. Ainsi que l'a mis en évidence Marjolaine Boutet (2015), l'importance du long terme est problématisée dès le premier épisode. Frank Underwood se voit privé du poste de Secrétaire d'État que lui avait promis Garrett Walker (Michel Gill), fraîchement élu président, en échange de son soutien. Il planifie dès lors une vengeance sur le très long terme avec l'aide de sa femme, comme en témoigne ce dialogue avec son directeur de cabinet et âme damnée, Doug Stamper (Michael Kelly), extrait du chapitre 1 :

FRANK: Tous. Je les tiens tous pour responsables.

DOUG: Vengeance ?

FRANK: Non ! Plus que ça. Prenez un peu de recul. Considérez la situation dans son ensemble.

DOUG: Je crois que je vois où vous voulez en venir. Kern d'abord ?

FRANK: C'est comme ça qu'on dévore une baleine, Doug. Une bouchée à la fois^{706*}.

Boutet voit dans ce passage une illustration de l'« approche globale du temps » que manifeste Underwood :

L'approche globale du temps de Frank Underwood apparaît clairement dans ce dialogue : il va mettre patiemment son plan en marche (« une bouchée à la fois »), en faisant d'abord avancer

⁷⁰⁶ « FRANK: All of them. I hold all of them accountable.

DOUG: Retribution?

FRANK: No! It's more than that. Take a step back. Look at the bigger picture.

DOUG: I think I see what you're getting at. Kern first?

FRANK: That's how you devour a whale, Doug. One bite at a time. »

prudemment ses pions sur l'échiquier, mais en accélérant à la fin lorsqu'il se rapprochera de l'échec et mat⁷⁰⁷. (Boutet 2015*)

Son analyse concerne le niveau diégétique (séquence actionnelle), mais la conception du personnage ne doit pas être découplée de la mise en intrigue, dont elle est solidaire. En effet, la préparation d'un plan de vengeance complexe par le protagoniste conditionne les attentes des spectateurs, qui savent d'emblée qu'ils n'auront accès au dénouement qu'après de nombreuses heures de visionnage et plusieurs années de patience. Dès les premières scènes du premier épisode, la série met en place un dispositif métaleptique : Frank Underwood s'adresse directement au spectateur à travers de fréquents apartés dans lesquels il détaille ses plans avec cynisme, comme l'indique Mario Klarer :

C'est uniquement le regard direct de Frank vers la caméra, à un moment donné, qui indique que son monologue n'est pas simplement un soliloque auto-adressé, mais un discours soigneusement conçu et dirigé vers le spectateur extérieur au monde narratif de la série, c'est-à-dire la diégèse⁷⁰⁸. (Klarer 2014 : 207*)

Frank lui apparaît donc comme « l'équivalent d'une figure d'auteur qui est, paradoxalement, responsable de l'organisation de l'intrigue depuis l'intérieur de l'intrigue⁷⁰⁹ » (Klarer 2014 : 213*). En cohérence avec cette idée, on peut observer une « diégétisation » (Odin 2000) du chapitrage. Davantage que l'indication d'un découpage, les mentions « Chapitre 1 », « Chapitre 2 », etc. constituent des *titres*, ce qui explique le redoublement entre le redoublement de la numérotation épisodique et chapitral dans le menu Netflix de la série. Signalons en outre que la numérotation des chapitres de *House of Cards* se distingue de la numérotation habituelle des épisodes de série : elle ne recommence pas le décompte à chaque nouvelle saison. En conséquence, l'autonomie épisodique est atténuée au profit d'une économie narrative qui privilégie une continuité surplombante :

Nous avons toujours conçu cela comme une sorte de film de treize heures, bien avant Netflix. Nous ne voulions pas créer une « série télévisée », nous voulions créer une histoire monumentale de dimension épique. Malgré une organisation et une structure en épisodes ou en chapitres proches du

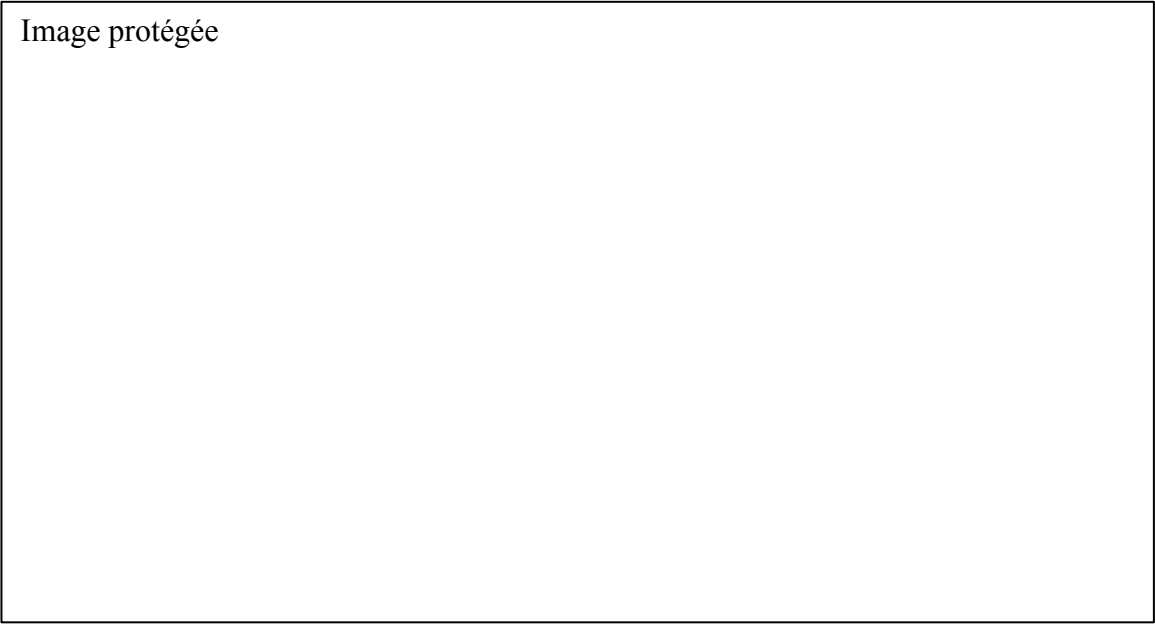
⁷⁰⁷ « *It is clear in this dialogue that Frank Underwood has a comprehensive approach to time: he will patiently set his plan in motion ("one bite at a time"), at first moving his pieces on the chessboard carefully, but accelerating in the end when checkmate is near.* »

⁷⁰⁸ « *Only Frank's, at one point, direct gaze into the camera indicates that his monologue is not simply a self-addressed soliloquy but a carefully crafted speech directed to the viewer outside of the story-world universe of the series, that is, the diegesis.* »

⁷⁰⁹ « *an author-like figure who is, paradoxically, responsible for orchestrating the plot from within the plot.* »

modèle télévisuel, cela n'allait pas être l'approche stylistique définie pendant l'écriture et le tournage^{710*}.

Image protégée



Capture d'écran du site Netflix⁷¹¹

Ainsi, le premier épisode de la saison 2 est intitulé « Chapitre 14 », le premier de la saison 3, « Chapitre 27 », etc. De plus, aucun intertitre ne signale le chapitrage au sein de l'épisode, il n'apparaît que dans le menu. Ce lissage des seuils saisonniers accentue encore l'effet de continuité au sein d'un tout et la dimension épique du récit. Il est redoublé diégétiquement par des effets de continuité chronologique parfois très prononcés. Ainsi, à la fin du premier épisode, Frank, installé à la terrasse de son restaurant préféré, en train de dévorer des côtes de porc, prononce une phrase à double sens, qui s'adresse à la fois au propriétaire du restaurant et au spectateur, auquel il jette un coup d'œil face caméra : « Je suis affamé aujourd'hui^{712*}. » L'épisode suivant reprend immédiatement là où le précédent s'était arrêté, ce qui accentue l'effet de lissage: Frank, toujours assis à la même table, s'essuie la bouche à la fin de son repas. Cette stratégie est reprise entre la fin de la première saison et le début de la deuxième, dans lequel Frank et

⁷¹⁰ « *We always conceived of this, long before Netflix, as a 13-hour movie of sorts. We didn't want to create a quote-unquote television show, we wanted to create a great grand story on an epic scope. While we might organize it and structure it in episodes or chapters in a way that resembled the TV model, that wasn't going to be the stylistic approach that we took in the writing and the filming of it.* » Beau Willimon, cité par Alison Willmore, 29 janvier 2013, « "House of Cards" Showrunner Beau Willimon on Netflix, Ideal Politicians and Working With David Fincher », *IndieWire* [en ligne].

URL : <http://www.indiewire.com/2013/01/house-of-cards-showrunner-beau-willimon-on-netflix-ideal-politicians-and-working-with-david-fincher-41572/>

⁷¹¹ Source : <https://www.netflix.com/fr/>

⁷¹² « *I'm feeling hungry today.* »

Claire poursuivent le jogging qu'ils avaient commencé avant l'hiatus saisonnier, ce qui souligne le décalage entre la temporalité diégétique et la temporalité de la réception.

La narration continue permet également de débarrasser le récit des dispositifs de rappel et de *teasing*, qu'ils soient intra- ou extradiégétiques. Ted Sarandas souligne ainsi le bénéfice poétique qui peut être tiré de ce dispositif en termes d'économie narrative :

Jusqu'à 20% d'un épisode « se consacre au récapitulatif (« Précédemment dans... »), au *teaser* (« Dans le prochain épisode de... ») et à des références à des choses qu'on savait déjà. » Il ajoute qu'en éliminant toutes ces scènes d'exposition, « le récit peut être 20% plus long. Si vous pouvez donner aux réalisateurs un canevas bien plus grand, ils feront de la meilleure télévision ^{713*}.

Ensuite, le découpage chapitral, contrairement au découpage épisodique, n'est pas lié à ce que l'on peut identifier comme les temps forts de la mise en intrigue, aux pics de tension narrative, et Willimon marque nettement ses distances avec les stratégies de découpages traditionnelles du feuilleton, notamment avec le *cliffhanger* :

Je pouvais instaurer quelque chose au début de la saison qui ne reviendrait pas avant la fin de la saison deux. Cela signifie un récit plus stratifié et plus sophistiqué. Nous espérons que les gens voudraient regarder immédiatement l'épisode suivant, non pas grâce à un quelconque *cliffhanger* superficiel, mais grâce à leur investissement dans une histoire et des personnages complexes ; c'est cela qui les fait revenir ^{714*}.

Ainsi, les scènes les plus marquantes n'ont pas lieu à la fin des épisodes, mais souvent dix à quinze minutes avant, à l'instar des assassinats de Peter Russo (« Chapitre 11 » S01E11) et de Zoe Barnes (« Chapitre 14 » S02E01) par Frank Underwood, de Rachel Posner par Doug Stamper (« Chapitre 39 », S03E13) et de Tom Yates par Claire Underwood (« Chapitre 64 » S05E09). L'idée que le découpage feuilletonesque serait superficiel, artificiel, suppose qu'il existe à l'inverse des découpages plus « naturels ». Cette conception n'est pas si éloignée de la recherche de « naturalisation » du chapitrage dans le roman naturaliste, qui, pour citer Philippe Hamon, « se présente comme un “pré-

⁷¹³ « as much as 20 percent of the episode “consists of the ‘Previously on ...’ recap, the ‘Next on ...’ teaser, and references to something you already knew.” By eliminating all of that exposition, he says, “the actual storytelling time on Netflix can be 20 percent longer. When you can give the filmmaker a much bigger canvas, they’re going to make much better television. » Ted Sarandos, cité par Andrew Romano, 15 mai 2013, art. cit.

⁷¹⁴ « I could implement something in early season one and it might not come back until the end of season two. That means more layered, more sophisticated storytelling. Our hope was people would want to immediately watch the next episode, not because we instituted some sort of superficial cliffhanger, but because they're so invested in the complex story and characters, that's what draws them back. » Beau Willimon, cité par Nathan Mattise, 2 janvier 2013, « House of Cards: The “13-hour movie” defining the Netflix experience », *Ars Technica* [en ligne]. URL : <https://arstechnica.com/information-technology/2013/02/house-of-cards-the-13-hour-movie-defining-the-netflix-experience/>

découpage” du référent, de la réalité physique ou sociale elle-même » (2017 : 12), comme s’il calquait de manière transparente la temporalité du monde raconté, indépendamment de toute mise en récit, et donc comme s’il ne résultait pas d’une organisation séquentielle. De fait, on retrouve dans *House of Cards* un découpage traditionnel dans le roman : les changements de chapitre peuvent par exemple coïncider avec les déplacements des personnages. Par exemple, dans le « Chapitre 8 », Frank Underwood retourne dans son ancienne université, tandis que Peter Russo se rend dans sa ville natale ; le « Chapitre 60 » correspond à un déplacement de Frank dans l’Ohio, afin de participer à un rassemblement secret qui réunit les hommes les plus puissants du pays. Ainsi, les potentialités esthétiques de la suspension sont mises en sourdine, au profit de la seule fonction respiratoire du découpage, qui sert avant tout à ménager des lieux où l’on peut aisément (c’est-à-dire sans trop d’effort cognitif) quitter ou reprendre la progression dans un récit trop long pour être actualisé en une seule session.

b) Une prise de pouvoir des spectateurs ?

Dans une conférence tenue en 2011, Spacey défendait ainsi la pertinence économique d’un modèle fondé sur la liberté des usagers :

Clairement, le succès du modèle Netflix, qui diffuse une saison entière de *House of Cards* en une seule fois, a prouvé une chose : le public veut le contrôle. Il veut la liberté. S’il veut « binger », comme il l’a fait pour *House of Cards* et pour beaucoup d’autres séries, alors on doit le laisser « binger »^{715*}.

L’apparition du chapitrage dans les séries télévisées marquerait donc la fin du règne de l’épisode comme unité narrative normative. On assiste à une dilution de l’effet de seuil, qui devient optionnel, contrairement à ce qui se passe dans le cadre de la diffusion télévisuelle. Il s’agit alors d’un seuil « discret », qui suggère aux spectateurs d’éventuelles pauses, sans pour autant se faire prescriptif. Willimon insiste sur l’adaptabilité du mode de diffusion aux différentes pratiques, puisque, comme dans un roman, le spectateur peut ménager ses pauses quand il le souhaite :

Beaucoup de gens ne « binge-watchent » pas. C’est en cela que la situation est à nouveau similaire au roman : si quelqu’un sort un roman de 600 pages, il y aura quelqu’un qui lira tout d’un coup, et quelqu’un d’autre qui mettra plusieurs années à le lire. Il faut que cela fonctionne des deux manières.

⁷¹⁵ « *Clearly, the success of the Netflix model, releasing the entire season of House of Cards at once, proved one thing : the audience wants the control. They want the freedom. If they want to binge, as they’ve been doing on House of Cards and lots of other shows, then we should let them binge.* » Kevin Spacey, 23 août 2013, MacTaggart lecture, conférence citée.

La chose la plus importante est l'émancipation du public. Vous donnez au public – particulièrement avec la sortie immédiate d'une saison complète – la possibilité de choisir son expérience. S'il a le choix, il y a plus de chances qu'il reçoive le récit d'une manière proche de celle que vous voulez^{716*}.

Donc, paradoxalement, dans ce discours téléologique, l'aboutissement des séries feuilletonnantes est conçu comme la suppression des spécificités de la narration sérielle. Ainsi Mittell peut-il légitimement se demander si « ces récits “multiépisodes” peuvent encore être considérés comme feuilletonnants⁷¹⁷ » (2015 : 41*). L'idéal de la disparition complète du seuil épisodique apparaît nettement dans le discours de Willimon, qui rêve d'écrire une série où seule persisterait la rupture saisonnière :

J'ai une idée pour mon prochain projet : une saison de six heures en flux. Sans pause. Sans épisode. Vous mettez en pause quand vous voulez, ou pas du tout. À ce niveau, qu'est-ce que c'est ? Une série télévisée, une saison ou un épisode ? Qui le sait et qui s'en soucie finalement ? Nous avons toujours parlé de *House of Cards* comme d'un film ; nous avons conçu la première saison comme un film de 13 heures. Nous ne faisons pas d'épisodes avec un début, un milieu et une fin qui ont une existence autonome. La raison pour laquelle les épisodes ne sont pas titrés – nous les appelons des « chapitres » – est qu'ils n'ont pas besoin d'être pleinement résolus. Dans le bureau des scénaristes, nous ne parlons pas d'une histoire A ou d'une histoire B, ou d'autres choses caricaturales qu'on trouve dans cette horrible section de Barnes & Noble qui vous explique soi-disant comment écrire un scénario^{718*}.

Cet idéal pose toutefois certains problèmes si on l'envisage du côté de la réception. Revenons un instant sur une phrase de Willimon que j'ai évoquée plus haut : « Je pouvais instaurer quelque chose au début de la saison qui ne reviendrait pas avant la fin de la saison deux. » Transparaît ici la volonté des créateurs d'une maîtrise absolue du rythme narratif : rien n'est arbitraire, tout est planifié, ou du moins, des pistes narratives potentielles sont ouvertes en permanence, qui pourront ou non être utilisées ultérieurement. En conséquence, la réception de *House of Cards* suppose une

⁷¹⁶ « A lot of people don't binge-watch. That's where it's similar to a novel again: if someone puts out a 600-page novel, there's going to be someone who reads it all at once, and someone else over years. It has to work either way. The most important thing is audience empowerment. You're giving the audience – especially with a full-season release – the ability to choose their experience. If they choose, they're more likely to receive it in a way that's conducive to the way you want it to be received. » Beau Willimon, cité par Emily Buder, 15 septembre 2014, *art. cit.*

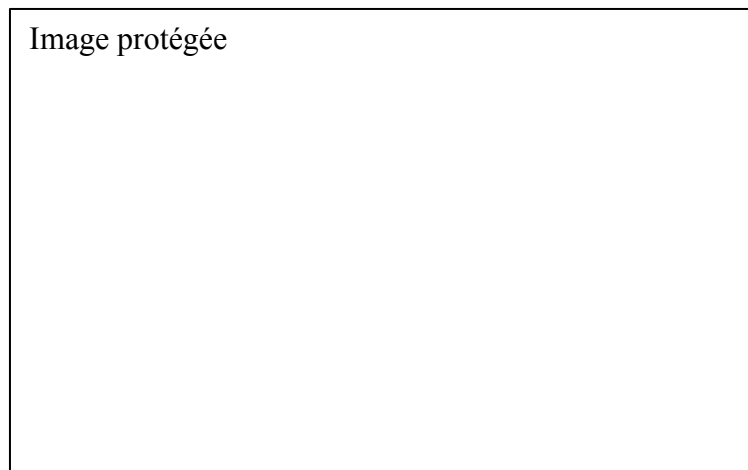
⁷¹⁷ « ... whether these multiepisode narratives can be considered serial at all. »

⁷¹⁸ « I have an idea for my next project: A season will be a 6-hour stream. There is no break. There is no episode. You pause when you want to, or not at all. At that point, what is it? Is it a TV show, is it a season, is it a 6-hour film? Who knows and who cares, really? We always talked about “House of Cards” as “the movie”; we thought of the first season as a 13-hour movie. We don't make episodes that have a beginning, middle, and end and exist in and of themselves. The reason we don't have episode titles—we call them “chapters”—is because of that. It doesn't have to fully resolve. In the Writer's Room, we don't talk about A story or B story, or schematic things that you'll find in that horrible section of Barnes & Noble that presumably tells you how to write a script. » Beau Willimon, *ibid.*

densification de l'activité anticipatrice : tout élément qui apparaît à l'écran peut avoir des implications sur le long terme, ce qui encourage le spectateur à l'envisager comme l'indice d'éventuels scénarios possibles. Le spectateur idéal que tentent de programmer les créateurs et les producteurs de ce genre de récit est donc « hyper-compétent », en quelque sorte. Il est capable d'une compréhension et d'une mémorisation exhaustive de tous les événements qui se sont déroulés au sein du monde narratif. Il est capable de stocker mentalement tous les détails qui peuvent sembler anodins, dans la mesure où ils sont susceptibles d'être exploités par la mise en intrigue des dizaines d'épisodes plus tard, et de les réactiver dans les moments pertinents afin de produire une interprétation correcte. Dans la pratique, ce mode de réception se révèle assez compliqué à mettre en place pour les spectateurs réels : les saisons étant livrées à un an d'intervalle, il est quasiment impossible d'avoir en mémoire toutes les informations utiles, à moins de visionner à nouveau l'intégralité des saisons précédentes avant chaque nouvelle saison ou d'en lire des résumés exhaustifs. Ces résumés sont toujours accessibles sur Wikipédia, et mis à jour très rapidement, ce qui est un signe de la réactivité des fans, ou de la participation des producteurs à cette activité. C'est ici que l'analogie avec le modèle romanesque trouve ses limites : autant un lecteur qui a besoin de se rafraîchir la mémoire peut le faire sans trop de difficulté en retournant quelques pages en arrière, autant la manœuvre est beaucoup plus complexe et décourageante dans le cas des plateformes de V&D. Par ailleurs, le chapitrage se superpose avec le balisage familier du public dans le menu de Netflix : il y a ici coexistence du paradispositif et du dispositif, qui habituellement se succèdent dans le temps, ce qui montre bien qu'on ne se débarrasse pas si facilement des modèles de diffusion sériels classiques.

En outre, on se rend compte que l'hiatus saisonnier n'est jamais remis en cause, il est au contraire revendiqué comme un seuil légitime. L'effet de seuil est donc concentré sur la saison et il est frappant de constater qu'on retrouve dans les dernières scènes des saisons les stratégies habituelles de relance narrative du feuilleton, comme des scènes choquantes ou des retournements de situation qui débouchent sur un effet de *cliffhanger*, pourtant dénoncés comme artificiels. Ainsi la troisième saison se clôt sur une scène qui ne dépareillerait pas dans un *soap opera* : dans la dernière réplique de l'épisode, Claire annonce à Frank qu'elle le quitte. Dans la dernière scène de la quatrième saison, les Underwood assistent sans ciller à la décapitation d'un otage. Et à la fin de la cinquième saison – pour laquelle Melissa James Gibson et Frank Pugliese assurent le rôle de

showrunners, suite au départ de Beau Willimon –, Claire décide de se retourner contre son mari et de faire cavalier seul, bref, de ne plus être réduite au rôle de second couteau. Elle s'adresse directement au spectateur, mode d'énonciation jusqu'alors exclusivement réservé à Frank, et déclare pour finir, face à la caméra : « À mon tour. » (« *My turn.* »), ce qui revient à affirmer un nouveau rôle de protagoniste – voire d'auteure de sa propre histoire, au même titre que l'était précédemment Frank. Ces renégociations de la relation de couple, et des enjeux de pouvoirs que cela implique, sont évidemment situées à un seuil stratégique : le spectateur est amené à anticiper une dynamique narrative antithétique à la saison précédente, ce qui augmente son impatience d'accéder à la saison suivante et assure sa fidélisation.



House of Cards, saison 5, « Chapitre 65 », 2017

On retrouve donc des problématiques habituelles dans le domaine de la sérialité, seule l'échelle change, les charnières de la sérialité se déployant désormais sur des enjeux macro-narratifs. De plus, *House of Cards* fait face à des problèmes identiques à toutes les autres séries quand il s'agit de la gestion de l'équipe d'acteurs⁷¹⁹ : le scandale sexuel impliquant Spacey a contraint les scénaristes à écrire l'ultime saison sans son protagoniste. La production de la saison a dès lors été interrompue le 30 octobre 2017, alors qu'elle venait de commencer, avant de reprendre fin janvier 2018, pour huit épisodes au lieu des treize habituels⁷²⁰. Les scénaristes ont donc dû complètement remanier l'intrigue et trouver des motivations diégétiques à l'absence de Frank Underwood.

⁷¹⁹ Voir chapitre 7.

⁷²⁰ Voir l'article Wikipédia consacré à la sixième saison de *House of Cards* : [https://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Cards_\(season_6\)](https://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Cards_(season_6))

c) Le chapitrage comme stratégie de *branding*

Dans le cas de *House of Cards*, les créateurs ont largement théorisé la question du format et des usages. Il s'agit très clairement d'une stratégie de distinction : l'intitulé marque une prise de distance par rapport au modèle épisodique, une volonté d'innovation narrative, tout en se situant dans une tradition prestigieuse. Le chapitrage est doté d'une fonction revendicatrice et marque l'affirmation d'une rupture avec le modèle préexistant. Cette émancipation du support télévisuel se situe dans la lignée d'une stratégie de communication inaugurée par HBO, dont le slogan est désormais bien connu : « *It's not TV, it's HBO* ». Elle repose sur la valorisation de l'autonomie auctoriale, synonyme de projets innovants et originaux. Le discours téléologique des instances productrices, qui dévalorise les autres modes de production en insistant notamment sur la contrainte artificielle que constituerait l'épisode, s'inscrit nettement dans cette stratégie. Le chapitrage signale un double « *empowerment* » : la prise de pouvoir des créateurs, qui sont présentés comme l'autorité régissante unique, débarrassée des contraintes de production et de celles relatives au support médiatique ; et la prise de pouvoir des spectateurs, qui peuvent gérer l'actualisation à leur guise. On assiste à une normalisation du « *binge-watching* », qui est inclus sur la plateforme comme une norme de visionnage, voire comme le mode de consommation préférentiel, et non plus comme une dérive addictive, comme le note McCormick :

lorsqu'on envisage la différence entre le *binge-watching* d'un DVD et le *binge-watching* d'une plateforme de VàD, il faut analyser la manière dont les différentes interfaces encouragent (ou parfois empêchent) ce que j'appelle du *binge-watching* assoupli. [...] Avec les interfaces de DVD qui n'incluent pas le bouton « lire l'intégralité », le *binge-watching* est marqué par des pauses qui exigent de naviguer sur le menu pour aller à l'épisode suivant. En revanche, les plateformes de VàD telles que Netflix utilisent souvent une structure en lecture automatique par défaut, ce qui implique une action minimale de la part de l'utilisateur pour continuer à « *binge* »^{721*}. (McCormick 2016 : 103)

L'utilisateur est ainsi déculpabilisé. Le chapitrage marque donc l'avènement d'une « culture *binge* », selon le terme de McCormick (2016 : 103), encouragée par les créateurs qui révèlent s'y adonner eux-mêmes :

⁷²¹ « *in considering the difference between binging on a DVD and binging on a SVOD platform, we should analyze how different interfaces encourage (or sometimes hinder) what I call "smooth binging" experiences. [...] With DVD interfaces that do not include the "play all" button, binge-viewing is marked by pauses that require menu navigation to get to the next episode. On the other hand, SVOD interfaces like Netflix usually default to an "autoplay" structure, in which limited user action is needed to continue the binge.* »

Je peux vous en parler d'expérience parce que pour la première fois, il y a deux semaines, Beau, Josh Donen, Eric Roth et moi avons regardé ensemble les 13 heures du début à la fin. Et c'est fou. C'est comme un livre. C'est comme si vous lisiez un chapitre, arrêtez la lecture pour acheter du thaï, reveniez, et la relanciez. Ça fonctionne différemment. Le rythme de consommation informe d'une certainement manière le type de relation que vous avez avec les personnages, qui est très différente de la télévision traditionnelle^{722*}.

Ce que McCormick désigne comme une « culture *binge* », c'est aussi un renversement des représentations, une stratégie de légitimation de cette pratique qui la rapproche d'une forme d'élitisme, de la culture « *highbrow* ». Il ne s'agit pas seulement de déculpabiliser les spectateurs, mais de faire du « *binge-watching* » une activité culturelle à part entière, dont on peut tirer du prestige symbolique. Selon l'idéologie que les producteurs cherchent à établir, le spectateur qui a regardé tous les épisodes d'affilée n'a pas perdu un temps précieux, qu'il aurait pu consacrer à des activités plus constructives, il s'est livré à la réception d'un récit aussi complexe, aussi dense et aussi stimulant qu'un roman de Tolstoï :

La conception positive de l'immersion narrative par Sarando suggère une ontologie du contenu textuel qui s'éloigne des pauses et des hiatus pour privilégier une expérience textuelle plus cohérente^{723*}. (McCormick 2016 : 102)

On en revient ici à une conception traditionnelle de l'immersion fictionnelle, qui serait limitée au moment de l'actualisation, sans inclure les moments de réactivation imaginative qu'encourage la sérialité. Le degré d'immersion serait ainsi proportionnel à l'ampleur et à la densité du récit, qui supposerait symétriquement un monde narratif riche et complexe. Il dépendrait également de la continuité dans le temps de la réception : le modèle de diffusion épisodique est remis en cause par les producteurs, parce qu'il suppose selon eux une expérience moins immersive.

Par conséquent, Netflix ne vend pas seulement des séries, mais aussi une représentation acceptable d'un mode de consommation. Or, le « *binge-watching* »

⁷²² « *I can only tell you from my experience because for the first time, two weeks ago, Beau and Josh Donen and Eric Roth and I sat down and we watched 13 hours from beginning to end. And it's crazy. It's like a book. It's like you reading a chapter, set it down. Go get some Thai food, come back, fire it up again. It works in a different way. The pace of consumption in some way informs a kind of relationship that you have with the characters, which is very different from destination television.* » David Fincher, cité par Alan Sepinwall, 29 janvier 2013, « "House of Cards" director David Fincher on making 13 hours for Netflix », *Uproxx*. URL : <https://uproxx.com/sepinwall/house-of-cards-director-david-fincher-on-making-13-hours-for-netflix/>

⁷²³ « *Sarando's positive framing of narrative immersion suggests an ontology of textual content that moves away from pauses and hiatuses toward a more cohesive textual experience.* »

demeure un mode de consommation minoritaire d'après Mittell, puisque la sortie d'une saison « a une grande incidence sur la conscience du public sur le moment, mais diminue très rapidement ensuite^{724*} » et que le nombre de spectateurs de *House of Cards* n'est pas, selon lui, à la hauteur de son influence médiatique. L'exagération de la valeur révolutionnaire du format de *House of Cards* relève donc du *branding* de Netflix. Comme le remarquait Mark Lawson, journaliste du *Guardian*, *House of Cards* s'avère finalement « moins innovante dans son récit que dans sa diffusion^{725*}. »

Dans un article récent, Raphaël Baroni et moi-même soulignons l'ambition des productions télévisuelles actuelles, qui cherchent à faire coïncider des moyens de production importants avec les valeurs constitutives du sous-champ de la production restreinte, combinant ainsi un pragmatisme économique avec ce que l'on pourrait appeler un « pragmatisme symbolique » (Baroni, Goudmand 2017). *House of Cards* correspond à ces nouveaux enjeux, dans la mesure où elle n'est pas forcément immédiatement rentable économiquement, mais où elle rapporte un capital symbolique à la chaîne et lui permet d'attirer de nouveaux abonnés. Mittell l'envisage ainsi comme un « *loss leader* » : elle fait perdre de l'argent à Netflix, mais elle est « conçue pour faire de la publicité à la chaîne et attirer des abonnés dans le cadre d'une stratégie sur le long terme^{726*}. » Rappelons qu'il est difficile de se prononcer avec précision sur la rentabilité d'une série diffusée par Netflix, qui ne rend pas publics ses chiffres d'audience. Toutefois, une estimation a été faite en 2015 par la compagnie Luth Research à partir d'un sondage auprès de 2.500 abonnés américains, d'après laquelle 2,66 millions de spectateurs auraient regardé la saison 3 de *House of Cards* dans les 30 jours suivant sa sortie ; elle est battue par deux nouvelles séries, *Daredevil* (Netflix 2015-) et *Unbreakable Kimmy*

⁷²⁴ « *The effect of a seasonal release is a show that "makes a big impact on the public consciousness upon its release, but then it dwindles very quickly," Mittell said. His sense is that "far fewer people watch 'House of Cards' than the media would have you believe. It's just that the people who watch are very loud and influential".* » Jason Mittell, cité par Sally Pollack, 13 mars 2015, « Congressman Welch, too, binges on House of Cards », *Burlington Free Press* [en ligne]. URL : <https://www.burlingtonfreepress.com/story/news/local/2015/03/13/welch-america-binging-house-cards/70276280/>

⁷²⁵ Mark Lawson, 22 février 2015, « *House of Cards* review: less innovative in its narrative than in its distribution », *The Guardian* [en ligne]. URL : <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/feb/27/house-of-cards-series-three-president-francis-underwood-kevin-spacey-robin-wright>

⁷²⁶ « *"Netflix will eventually make the economic decision that 'House of Cards' is no longer working for them," Mittell said. "They're certainly losing money on 'House of Cards.' Production costs are too high to be earning that much money."* The show is a "*loss leader*," Mittell said, designed to "*raise brand name and to attract more subscribers as a long-term strategy.*" » Jason Mittell, cité par Sally Pollack, 13 mars 2015, *art. cit.*

Schmidt (Netflix 2015-)⁷²⁷. La présence de cette dernière à la tête du classement est assez intéressante. Il s'agit d'une comédie dont l'équipe (qu'il s'agisse des scénaristes, acteurs ou réalisateurs), à l'exception de la créatrice Tina Fey, est moins connue que celle de *House of Cards*, elle bénéficie donc d'un budget restreint et est ainsi beaucoup plus rentable ; en revanche, sa visibilité médiatique est moindre, et elle ne permet pas d'engranger les mêmes profits symboliques pour la chaîne. Ceci confirme l'hypothèse de Mittell selon laquelle le rôle essentiel de *House of Cards* est celui d'une vitrine : les séries les plus « marquantes » – c'est-à-dire celles qui sont mises en avant par les chaînes et distinguées par les critiques au sein d'une production pléthorique – ne sont donc pas forcément les plus regardées. En 2016, avec de audiences estimées à 5,67 millions dans le monde entier cette fois – chiffre considéré comme assez médiocre par l'industrie télévisuelle – elle n'est que la neuvième série la plus regardée de la chaîne⁷²⁸.

En outre, le modèle proposé par *House of Cards* n'a pas véritablement fait cas d'école. Le chapitrage en tant que tel (autodésigné) n'est pas devenu une nouvelle norme, il apparaît comme une exception plutôt qu'une règle, y compris dans le modèle Netflix, aujourd'hui concurrencé par Amazon et Hulu. Il n'y a pas non plus de glissement terminologique qui marquerait le passage des épisodes livrés de façon hebdomadaire aux épisodes rassemblés au sein d'un tout, qu'il s'agisse d'un DVD ou d'une plateforme de VàD, et le terme d'épisode continue d'apparaître comme suffisamment souple pour inclure le découpage de séries hyper-feuilletonnantes. De manière à envisager l'avenir de ce dispositif, je me propose pour conclure d'analyser brièvement l'une des rares séries chapitrées parues sur Netflix après *House of Cards*, *Stranger Things* (Netflix 2016-). Puis, en guise d'élargissement, j'évoquerai l'exemple de *13 Reasons Why* (Netflix 2017-) qui présente un dispositif alternatif.

⁷²⁷ Steve Baron, 28 avril 2015, « Research Firm Measures “Ratings” for Netflix Original Series; “Daredevil” is Most-Watched », *Tv By The Numbers* [en ligne].

URL : <http://tvbythenumbers.zap2it.com/uncategorized/research-firm-measures-ratings-for-netflix-original-series-daredevil-is-most-watched/395824/>

⁷²⁸ Aïssatou Loum, 26 août 2016, « *Stranger Things* : troisième série la plus regardée de Netflix », *Brain Damaged* [en ligne]. URL : <http://braindamaged.fr/26/08/2016/stranger-things-troisieme-serie-la-plus-regardee-de-netflix/>

2. Le chapitrage dans les séries télévisées Netflix après *House of Cards*

a) Le chapitrage dans *Stranger Things*

La première saison de *Stranger Things*, dont les huit épisodes ont été livrés le 15 juillet 2016, a été créée par les frères Duffer, qui étaient alors quasiment inconnus du public. Elle a rencontré un accueil critique très favorable et a connu également un grand succès en terme d'audience : on estime qu'environ 14 millions d'Américains ont regardé le programme dans les 35 jours suivant la sortie. Il s'agit d'une série fantastique qui se déroule dans les années 1980 et qui raconte l'enquête menée par un groupe de jeunes garçons après la disparition inexplicée d'un de leurs amis, alors que plusieurs événements surnaturels ont été observés dans leur ville.

Contrairement à *House of Cards*, les chapitres de *Stranger Things* sont accompagnés de titres et apparaissent dans des intertitres qui succèdent le générique. Livrant une information sous-déterminée, ils deviennent alors des objets de spéculation et font partie intégrante de la mise en intrigue.

Images protégées

Stranger Things, saison 1, chapitres 1 et 2, 2016

Par exemple, le premier épisode est intitulé « Chapitre un : la disparition de Will Byers » (« Chapter One : The Vanishing of Will Byers »), ce qui permet de poser le mystère initial et d'engendrer un questionnement chez le spectateur avant même de commencer le visionnage : qui est Will Byers ? Comment a-t-il disparu ? De même, pour le deuxième épisode, « Chapitre deux : la barjot de Maple Street » (« Chapter Two: The Weirdo on Maple Street ») : qui est cette « barjot⁷²⁹ » ? Est-elle responsable de la disparition de Will ? Là encore, le chapitrage apparaît comme un modèle plus fluide que l'épisode :

MATT : Je pense que nous en avons d'abord parlé comme d'un film, puis nous nous sommes dit que ce serait mieux que ce soit une série. Le truc cool avec la télé, c'est qu'on a beaucoup plus de temps.

⁷²⁹ Notons que le titre français donne une indication supplémentaire sur le sexe de la « barjot », le terme étant épïcène en anglais.

[Mais] maintenant on n'est pas forcés de faire 22 épisodes. Il est presque impossible de raconter une histoire cinématographique avec autant d'épisodes.

ROSS. Je pense que c'est presque la première fois dans l'histoire que des gens peuvent débarquer avec une histoire et qu'on leur laisse choisir la longueur. Six heures ? Sept heures ? Onze heures ? Et Netflix arrive très bien à ne pas imposer de nombre d'épisodes^{730*}.

Cependant, le découpage des épisodes ne se démarque pas des stratégies traditionnelles du feuilleton : ceux-ci s'achèvent généralement sur un élément relançant la curiosité, comme lorsque Mike (Finn Holfhard) et ses amis rencontrent Eleven (Millie Bobby Brown), sur un événement choquant, comme la disparition de Barb (Shannon Purser) à la fin du deuxième chapitre, ou encore sur un *cliffhanger*, comme lorsque le portail de l'*Upside Down*, dimension parallèle peuplée de créatures hostiles, se referme sur Nancy (Natalia Dyer).

En ce qui concerne la deuxième saison, qui a été diffusée le 27 octobre 2017, les créateurs ont opté pour une légère modification du titre : *Stranger Things 2*. La mention du numéro de la saison au sein du titre rapproche la série du modèle cyclique qui se retrouve fréquemment dans la science-fiction, ainsi que le relevait Besson (2004) : chaque nouvelle saison constitue un opus supplémentaire qui forme une unité narrative. *Stranger Things 2* est ainsi conçu comme un *sequel*, ce qui renforce l'analogie entre saison et film :

Les Duffer ont imaginé la suite non pas tant comme une seconde saison mais comme un *sequel*. Pour ce faire, quand la série reviendra, elle aura un titre cinématographique : *Stranger Things 2*. « Quand nous avons commencé à en parler comme d'un *sequel*, Netflix nous a dit quelque chose du genre "Ne faites pas ça, parce que les *sequels* ont la réputation d'être mauvais" », raconte Matt. « J'ai répondu : "Certes, mais *Terminator 2* ? Et *Aliens* ? Et *Toy Story 2* ? Et *Le Parrain 2* ?"^{731*} »

⁷³⁰ « **MATT** I think we initially talked about it as a film, but we thought it would be better as a series. The cool thing about TV is you have a lot more time. [But] you're not stuck now with 22 episodes. It's almost impossible to tell a cinematic story when you have that many episodes.

ROSS This is almost really the first time that I can think of in history that people are able to come up with a story, and they're able to go, how long should this be? Should this be six hours? Should this be seven hours? Should this be 11 hours? And Netflix is very good at not dictating how many episodes it should be. » Matt et Ross Duffer, cités par Finn Cohen, 11 septembre 2016, « Matt and Ross Duffer Discuss 'Stranger Things,' a Nightmare on '80s Street », *New York Times* [en ligne].

URL : <https://www.nytimes.com/2016/08/14/arts/television/stranger-things-netflix-duffer-brothers-interview.html>

⁷³¹ « The Duffers have envisioned the return as not so much a second season but a movie sequel. To that end, when the show comes back it will have the cinematic moniker *Stranger Things 2*. "When we started describing it as a sequel, Netflix was like, 'Don't do that, because sequels are known to be bad,' " says Matt. "I was like, 'Yes, but what about *T2* and *Aliens* and *Toy Story 2* and *Godfather II*?' " » Matt Duffer, cité par Tim Stack, 27 septembre 2017, « *Stranger Things 2* returns to Upside Down with new monster, bigger story », *Entertainment Weekly*. URL : <http://ew.com/tv/2017/09/27/stranger-things-2-cover-story/>

Les titres des chapitres de la deuxième saison ont été annoncés avant la diffusion, sans plus d'éléments de contexte permettant de préciser l'intrigue. En août 2016, Netflix diffuse un premier *teaser* minimaliste et énigmatique dans lequel apparaissent seulement les titres provisoires des chapitres de la saison 2. Ce n'est que quelques mois plus tard que les spectateurs ont accès à une bande-annonce en bonne et due forme, suivant une logique de retardement de l'information. Dans le cas du *teaser* initial, l'activité anticipatrice des fans peut partir dans des directions plus vastes encore qu'avec une bande-annonce traditionnelle, tant les indices sont ténus et cryptiques. Après l'avoir visionné, les fans se livrent à diverses théories :

Même si ce ne sont pas les titres de chapitres définitifs, tout dans ce *teaser* est essentiel. Mais ils sont suffisamment ambigus pour que personne ne soit en mesure de les déchiffrer. Certaines théories de fans qu'on trouve en ligne sont incroyables. La plupart sont fausses, mais certaines de celles que j'ai lues sont justes ou très proches. [...] Quelques personnes ont réussi à deviner des trucs à partir des titres de chapitres⁷³².*

Le *teaser* nourrit l'attente de la deuxième saison, évidemment, mais aussi, à plus court terme, l'attente d'une bande-annonce, qui livrera au compte-goutte quelques informations supplémentaires et offrira peut-être aux fans l'occasion de vérifier la validité de certaines de leurs hypothèses.

Les titres de chapitres sont donc intégrés à un discours publicitaire qui participe de la mise en intrigue et instaure une forme de tension narrative extérieure au récit à proprement parler, précédant et préparant l'actualisation. Ils appartiennent donc pleinement au dispositif narratif sériel, qui structure une immersion débordant du cadre des épisodes eux-mêmes et fondée sur « un investissement psychique continu », pour citer Jeffrey Sconce (2004 : 222, trad. Saint-Gelais 2011 : 429). Le dispositif fonctionne même si, en l'occurrence, l'hiatus temporel ne concerne plus l'épisode mais la saison :

tandis que les récits livresques et filmiques récompensent une suspension temporaire de l'incrédulité, une série télévisée exige une forme plus libre d'incrédulité suspendue, en ce qu'elle nous demande d'invoquer l'existence d'une réalité parallèle que nous occuperons lors d'épisodes télévisuels

⁷³² « *Even if they aren't the final chapter titles, everything in that teaser is major. But they're ambiguous enough that no one is going to be able to figure it out. Some of the fan theories online are amazing. Most are wrong, but I've read a few that are right or very close. [...] Some of those people have figured stuff out based off of the chapter titles.* » Matt Duffer, cité par Michael O'Connell, 12 octobre 2016, « *The Duffer Brothers Are Reading Your "Stranger Things" Reddit Theories* », *Hollywood Reporter* [en ligne]. URL : <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/stranger-things-season-2-duffer-937408>

hebdomadaires et par le biais d'un investissement psychique continu. (Sconce 2004 : 222, trad. Saint-Gelais 2011 : 429)

Bien que probablement inspirée du découpage de *House of Cards*, on constate que la segmentation chapitrée de *Stranger Things* va en même temps plus loin, les auteurs ajustant ce dispositif à l'échelle où il donne son plein rendement (la numérotation revient à zéro à chaque saison) tout en s'en servant pour produire des effets esthétiques inédits, notamment à travers l'adjonction d'intertitres fonctionnant comme autant de teasers. Cet exemple montre que l'exploitation du chapitre dans les séries télévisées n'a peut-être pas encore atteint son plein potentiel.

b) **Autres découpages, autres influences transmédiatiques : *13 Reasons Why***

Le chapitre littéraire n'est pas le seul marqueur d'une influence transmédiatique sur le découpage des séries télévisées. Il me semble intéressant d'évoquer l'exemple d'une autre série Netflix, *13 Reasons Why*, dont la segmentation s'inspire non pas du roman, mais de la cassette audio. Le retour à la mode de la cassette audio qui s'observe depuis quelques années, est représentatif d'une nostalgie pour les années 80 et 90, qui s'illustre à l'écran par le grand nombre de séries qui se déroulent dans cette décennie (y compris *Stranger Things*). Au cinéma par exemple, le deuxième film Marvel consacré aux *Gardiens de la Galaxie* est intitulé « vol. 2 », en référence aux « *mix tapes* », qui sont l'un des seuls souvenirs que le héros ait conservé de son enfance sur terre. De même, la pochette du vinyle de la compilation des morceaux entendus dans le film imite l'esthétique d'une cassette. Mais ce goût pour le travestissement des supports reste ici de l'ordre du clin d'œil et de l'enrobage *marketing*.

Le cas de *13 Reasons Why* – créée par Brian Yorkey et dont la première saison a été diffusée le 31 mars 2017 – est tout autre, puisque cette influence transmédiatique est intégrée à un dispositif narratif complexe. Un lycéen, Clay (Dylan Minnette), reçoit sept cassettes sur lesquelles son amie Hannah (Katherine Langford), qui s'est suicidée quelques jours plus tôt, explique les treize raisons pour lesquelles elle a mis fin à ses jours. Elle raconte une raison de sa mort et désigne un responsable à chaque face de cassette. Chacun des personnages incriminés reçoit une copie de l'ensemble des cassettes. Chaque épisode alterne par conséquent des *flashbacks*, qui relatent le calvaire vécu par la jeune fille, avec des retours au présent, dans lesquels les personnages sont confrontés aux souvenirs après sa mort. Les treize épisodes sont numérotés de la façon suivante :

« cassette 1, face A » (épisode 1), « cassette 1, face B » (épisode 2), « cassette 2, face A » (épisode 3), et ainsi de suite jusqu'à « cassette 7, face A » (épisode 13). Cependant, dans le générique lui-même, c'est la numérotation continue des épisodes qui apparaît avant le titre.

Images protégées

13 Reasons Why, saison 1, épisode 1, 2017

13 Reasons Why, saison 1, épisode 11, 2017

Image protégée

Capture d'écran du site Netflix⁷³³

On peut souligner que la série est adaptée d'un roman éponyme, mais qu'elle ne reprend pas le chapitrage de celui-ci, qui compte 17 chapitres et non 13. Cette numérotation renvoie donc à un dispositif intradiégétique : celui d'un récit enchâssé dont Hannah est la narratrice, et que le spectateur découvre progressivement en même temps que Clay, ce dernier menant une enquête en parallèle auprès des différents personnages mis en cause. Malgré une intrigue continue, chaque épisode constitue donc une unité forte. Cette structure s'avère contraignante à plusieurs égards. Premièrement, elle implique que le protagoniste se conforme à une écoute chronologique des cassettes, et que, par ailleurs, il n'écoute pas l'ensemble des cassettes en une seule session, afin de

⁷³³ Source : <https://www.netflix.com/fr/>

laisser à l'intrigue le temps de se déployer. Cela pose des problèmes de vraisemblance, dans la mesure où le protagoniste sait que l'une des cassettes le met directement en cause. Les scénaristes s'arrangent donc pour fournir une explication intradiégétique plus ou moins plausible à son comportement : lorsque d'autres personnages concernés lui demandent pourquoi il n'a pas immédiatement écouté la cassette, comme ils l'ont fait eux-mêmes, Clay répond qu'il souhaite se conformer à la volonté d'Hannah, ce qui lui permet aussi de retarder le moment où il sera incriminé, puisque celui-ci survient naturellement dans la dernière cassette. Par ailleurs, un tel dispositif est condamné à s'épuiser dans le temps, ce qui compromet sa réutilisation pour d'autres saisons : une fois l'ensemble des cassettes auditionné, le dispositif n'a plus lieu d'être. De fait, *13 Reasons Why* était initialement conçue comme une mini-série, qui n'avait pas vocation à être prolongée après la première saison. Mais le succès a été tel que Netflix a commandé une deuxième saison, actuellement en cours de tournage, et les informations qui ont été communiquées laissent entendre une modification du dispositif chapitré, comme en témoigne ce *tweet* de la chaîne.



Avec ce dernier exemple, on constate que, bien que le modèle littéraire soit régulièrement convoqué pour renouveler la segmentation des séries télévisées, on observe marginalement d'autres influences. Alors que la mise en récit de *House of Cards* se révèle relativement classique, celle de la première saison *13 Reasons Why*, qui procède par la narrativisation d'un support qui n'est pas principalement narratif ou littéraire, ouvre quant

à elle des pistes inédites, quoique très certainement vouées à rester de l'ordre de l'expérimentation singulière.

SYNTHÈSE DU CHAPITRE 8

Ainsi que j'ai tenté de le montrer à travers des exemples contrastés, le chapitrage des récits sériels ne se réduit pas à des enjeux poétiques et esthétiques et ne se comprend pas indépendamment du contexte médiatique qui l'englobe. Comme je l'ai souligné en introduction, ce contexte implique une grande variété de facteurs influençant le dispositif de segmentation. Le chapitrage suppose également des modes de réception différenciés, qui ne se réduisent pas à un usage fixe, dans la mesure où ils ne correspondent pas à la terminologie conventionnelle du découpage sériel, à l'exception du roman-feuilleton. Ainsi que le résumet Colin, Conrad et Leblond :

L'hypothèse d'une continuité logique entre le découpage dû au feuilleton et le chapitrage lors de la parution en volume est ainsi largement battue en brèche. La publication en feuilleton ne préjuge pas de l'existence de chapitres, ni du découpage de ces chapitres s'ils existent (comme chez Sue). À un chapitre ne correspond pas nécessairement un « épisode », qu'on entende par ce terme une livraison de roman-feuilleton, un épisode de série télévisée, ou une planche hebdomadaire de BD. Ces deux logiques de structuration s'avèrent plus concurrentes qu'assimilables. (Colin, Conrad, Leblond 2017 : 152)

L'analyse comparative des *Mystères de Paris*, de *La Jeunesse de Picsou* et de *House of Cards* m'a permis de faire apparaître un contraste au sein de pratiques différenciées : chez Sue, le chapitrage constitue un modèle par défaut, non problématique. On a pu observer une coïncidence seulement partielle entre feuilletons et chapitres : les chapitres offrent plus de souplesse dans la longueur des segments, ils s'adaptent d'abord au contenu, tandis que les épisodes doivent correspondre à deux ou trois pages de la case inférieure du journal, ils s'adaptent au contenant, ce qui rend parfois impossible la superposition des deux dispositifs. À l'inverse, le recours au chapitrage dans d'autres médias relève d'une stratégie de distinction : la mise en valeur d'une conception totalisante du récit – ou du moins de la saison – et la référence au modèle romanesque ajoutent une valeur symbolique à l'œuvre. Le chapitrage sous-entend une densification de la mise en intrigue, et généralement une dimension téléologique, comme l'illustre le compte à rebours des

douze chapitres dans *Watchmen*⁷³⁴. Cet aspect est particulièrement frappant dans le travail de Don Rosa, qui cherche à donner une cohérence d'ensemble à l'univers des canards Disney que n'avait pas le travail de Barks. Le chapitrage dans le récit sériel pose ainsi la question des rapports entre les formes longues, qui impliquent nécessairement une segmentation « pratique » sous forme de chapitrage, et les formes « génétiquement » discontinues, qui suivent le modèle de l'improvisation lié à la sérialité (improvisation qui est en fait très relative suivant le type de récit envisagé). Mais l'attention particulière à l'horizon d'une téléologie de l'ensemble ne signifie pas toujours une planification de la totalité du récit. Ainsi, le plan des douze chapitres de *La Jeunesse de Picsou* est soigneusement établi d'emblée par Don Rosa, ce qui ne l'empêche pas de rajouter ensuite des chapitres adventices. En 2011, les créateurs de *House of Cards* ne pouvaient guère se projeter au-delà des deux saisons initialement commandées par Netflix. Les stratégies mises en œuvre par la narration « hyper-feuilletonnante », qui remonte selon Willimon à *Oz* (HBO 1997-2003), donc à une série HBO représentative de ce qui se veut une télévision « de qualité », doivent peut-être autant au *soap opera*, qui n'ont aucun rapport avec une forme quelconque de chapitrage, qu'à la littérature romanesque.

L'affichage d'une segmentation en chapitres va également de pair avec une valorisation de l'autonomie des créateurs. Dans le cas du modèle Netflix, il est déterminé par des enjeux économiques qui dépassent les séries elles-mêmes : il s'agit non seulement de s'adapter à la demande, mais d'anticiper les comportements des usagers, de leur donner ce qu'ils veulent, mais avant qu'ils sachent qu'ils le veulent. Dans ce contexte, le discours qui souligne l'« empowerment » du public s'avère paradoxal. Les problématiques de la sérialité narrative que j'ai mise en avant jusqu'à présent (adaptation aux contraintes externes, insertion dans la temporalité médiatique...) ne sont pas pour autant évacuées : seule leur échelle est modifiée.

Ainsi, la libération de la dépendance de la segmentation du récit sériel envers l'organisation de son véhicule médiatique est plus marquée avec la V&D, en particulier quand certaines chaînes en *streaming* proposent la diffusion immédiate d'une saison complète. Mais si les plateformes de V&D remettent en cause les seuils épisodiques, les logiques de production et de réception demeurent profondément sérielles. Un certain nombre de traits définitoires de la narration sérielle restent donc pertinents, ne serait-ce

⁷³⁴ Voir l'article à paraître de Boillat, « Douze minutes avant minuit : l'agencement des seuils dans *Watchmen*, ou l'effet "graphic novel" du chapitrage chez Alan Moore ».

qu'à l'échelle de la saison. Alors que le chapitrage de *House of Cards* fait généralement office de pause respiratoire, les fins de saisons s'achèvent sur des *cliffhangers*, ce qui traduit la persistance des mécanismes feuilletonnants.

CHAPITRE 9. FIN DE SÉRIES / DES UNIVERS SANS FIN ?

La notion de fin peut sembler aberrante concernant les récits sériels : comme le note Esquenazi, la « machine sérielle [...] n'est pas conçue pour aller vers un terme ou une fin » (2015 : 96). D'abord, le système de diffusion sériel repose sur la stabilité des cases dans lesquelles s'insère le récit, qu'il s'agisse de la case du feuilleton dans le journal ou du découpage du programme télévisée en tranches horaires immuables, ce qui implique un prolongement idéalement infini des romans-feuilletons ou des séries télévisées, comme le relève Vladimir Lifschutz : « la fin est une aberration dans la logique de production américaine » ; elle représente plutôt « une faille du dispositif de fidélisation et un échec » (2015 : 88). Ensuite, il semble quasiment impossible pour les scénaristes de mettre un terme narratif satisfaisant à des ensembles aussi vastes, les exigences des téléspectateurs étant décuplées par l'investissement temporel qu'ils y ont consacré (Lifschutz 2015 : 88). La multiplicité des arcs narratifs, ainsi que l'alternance entre les niveaux micro et macro-séquentiels, rendent la perspective d'un dénouement d'ensemble presque intenable, d'autant que celui-ci est rarement planifié. Le dénouement n'est donc jamais garanti. Lits note qu'un « récit peut émerger, en référence à d'autres récits du même type, et rester ouvert, en attente d'une clôture, ou sans jamais être refermé » (2010 : 123). Cependant, l'horizon du dénouement polarise en grande partie la réception du feuilleton :

cette forme narrative, toujours ouverte, se développe et ne vit que par ce sentiment contradictoire qu'il provoque en nous de souhaiter connaître *le fin mot de l'histoire*, et l'envie que rien ne s'arrête et surtout pas la vie des personnages auxquels nous sommes attachés. (Goetschel, Jost, Tsikounas 2015 : 9)

À l'inverse dans la mise en série, du fait de l'absence d'arc narratif surplombant, la polarisation vers le dénouement d'ensemble est beaucoup moins importante.

On peut distinguer différents types de fins possibles pour les récits sériels : la fin planifiée par la production, qui correspond au souhait des créateurs ; ou la fin accidentelle, qui tient à des causes externes, par exemple à la lassitude du public, à un déficit d'audience, à l'essoufflement du principe narratif, à des difficultés de calendrier ou encore à un décès.

1. Fins accidentelles

En cas d'annulation, plusieurs cas de figure sont possibles : soit la série s'arrête abruptement à la fin d'une saison, parfois sur un *cliffhanger*, soit la fin est prévue suffisamment en amont pour que les créateurs aient le temps de préparer une saison ou des épisodes conclusifs, ce qui est désigné dans le vocabulaire technique de la télévision comme un « *wrap-up* », soit une conclusion ou une synthèse (Mittell 2015 : 320).

Cette problématique n'est pas nouvelle : de nombreux romans-feuilletons sont restés inachevés une fois que leur diffusion a été interrompue, comme cela a été le cas pour *Les Paysans* de Balzac, annulés par *La Presse* en 1844 au moment du renouvellement annuel, et remplacés par *La Reine Margot* de Dumas, qui apparaissait comme une valeur beaucoup plus sûre pour assurer le retour des abonnés (Queffélec 1989). Les romans-feuilletons peuvent également être interrompus lorsque le journal qui les publie fait faillite : *Les Mystères du Palais-Royal* de Louis-François Raban (1845-1846) sont restés inachevés du fait de la disparition du journal *La Nation*. Dans certains cas, les causes sont difficiles à déterminer : la publication d'un roman de Dumas – *Le Chevalier de Sainte-Hermine*, publié en feuilleton dans *Le Moniteur universel* en 1869 – est suspendue en octobre 1869, alors que la rédaction était déjà avancée et que Dumas ne meurt qu'en décembre 1870.

Les conséquences de l'inachèvement sur la réception secondaire sont très variables. Le public est généralement réticent à se lancer dans un récit dont il sait par avance qu'il n'a pas de dénouement. Par exemple, du fait de la réputation déclinante de Dumas et de la guerre de 1870, *Le Chevalier de Sainte-Hermine* a ainsi complètement sombré dans l'oubli jusqu'à sa réédition en 2005 par Claude Schopp, quinze ans après sa redécouverte. Les séries télévisées inachevées ont souvent beaucoup plus de mal à trouver un public après leur diffusion : les spectateurs anticipent la frustration définitive que provoque une fin suspendue et tendent à éviter les séries annulées. Les fins accidentelles s'avèrent

souvent moins problématiques dans le cas de séries non feuilletonnantes du fait de la relative autonomie dont jouissent les différentes parties. Cependant, dans de rares cas, l'inachèvement peut au contraire entériner la dimension « culte » d'une œuvre. La mort de Dickens en juin 1870 a laissé le « *whodunnit* » du récit *Le Mystère d'Edwin Drood* sans réponse : Edwin Drood est-il vraiment mort ? Si oui, qui l'a tué ? Sinon, qu'est-il devenu ? Ce mystère irrésolu a donné lieu à une histoire critique très riche, de nombreux commentateurs proposant des conjectures sur la continuation d'un texte incomplet, et jouant le jeu de la comparaison avec les versions alternatives de leurs pairs⁷³⁵. De même, l'annulation de *Twin Peaks* (ABC, Showtime 1990-1991) n'a pas mis fin aux spéculations des *fans*, bien au contraire, ainsi que le souligne Mark Frost, l'un des créateurs de la série, dans un entretien pour *Télérama* :

En disparaissant ainsi, *Twin Peaks* nous laissait avec des questions sans réponses. Pour vous, une série doit-elle absolument répondre aux questions qu'elle pose ?

Nous essayions déjà, à l'époque, de pousser au maximum la tolérance des téléspectateurs, de jouer avec les limites de leur investissement dans notre récit, en laissant énormément de choses en suspens. Nous avons pressenti ce qui s'est par la suite confirmé : le public aime les histoires ouvertes, qui laissent planer le doute. Il s'agit finalement de lui faire confiance, et de lui donner le pouvoir de faire durer le plaisir. Si les téléspectateurs ont le courage de se confronter aux questions posées, non seulement ils tireront plus de l'œuvre, ils liront entre les lignes, ils verront les détails, mais la série elle-même durera plus longtemps, et donc sera de plus en plus riche.

Toutes ces années, des milliers de théories ont été formulées par les fans. Les connaissez-vous ? Ont-elles nourri votre réflexion ?

Déjà au début des années 90, avant même Internet, les interprétations arrivaient par paquets entiers dans la boîte aux lettres de nos bureaux. Plus tard, on m'a fait parvenir un dossier de plus de six cents pages constitué de discussions en ligne, qui en disaient long sur ce que notre série a pu inspirer, sur l'appétit de ceux qui l'avaient suivie, sur leur envie de creuser plus profondément que jamais nous n'y avons pensé nous-mêmes⁷³⁶.

Twin Peaks reposant d'emblée sur une participation cognitive accrue des spectateurs, l'arrêt brutal de la série sur le *cliffhanger* de la deuxième saison a donc contribué à augmenter l'activité interprétative au cours des décennies.

⁷³⁵ Cet exemple a été analysé par Saint-Gelais dans son chapitre consacré aux liens entre critique et transfictionnalité (2011 : 351-354).

⁷³⁶ Mark Frost, cité par Pierre Langlais, 23 octobre 2016, « Mark Frost : "Twin Peaks rappelle que le mystère fait partie de la condition humaine" », *Télérama* [en ligne].
URL : <http://www.telerama.fr/series-tv/mark-frost-twin-peaks-rappelle-que-le-mystere-fait-partie-de-la-condition-humaine,149044.php>

2. Fins planifiées...

À l'inverse des fins accidentelles, certains récits sériels s'achèvent sur une décision coordonnée des diffuseurs et des auteurs, ce qui offre à ces derniers la possibilité de préparer la sortie dans des conditions beaucoup plus confortables. Toutefois, ces cas ne sont pas les plus fréquents. Mittell signale ainsi que si toutes les séries télévisées ont un dernier épisode, les « *series finales* », qui proposent un dénouement d'ensemble, sont relativement rares (2015 : 319). La pression qui pèse sur le *series finale* est alors particulièrement forte, puisqu'aucun dénouement ne semble véritablement pouvoir consoler les spectateurs de la disparition d'une série qu'ils suivent depuis des années. Il faut toutefois signaler que cette question ne vaut pas pour l'ensemble des récits sériels : la fin de certains d'entre eux, particulièrement ceux qui optent pour un format comprenant peu de livraisons, peut être planifiée d'emblée. Ainsi, la production d'un grand nombre de séries anglaises, qui adoptent le format des « mini-séries », ne comprend qu'une seule saison et qu'un petit nombre d'épisodes. C'est le cas également, en bande dessinée, lorsque les scénaristes conçoivent d'emblée le récit comme un roman graphique : *La Jeunesse de Picsou*, mais aussi *Watchmen* d'Alan Moore et Dave Gibbons, ou le *Dark Knight* de Frank Miller, qui suivent une mise en intrigue feuilletonnante fortement planifiée⁷³⁷. Quoiqu'il en soit, même lorsque le dénouement d'ensemble d'un récit sériel s'inscrit dans la continuité de la logique narrative, il est également la conséquence d'un état de la production, de contraintes économiques et de la réaction d'un public, qui influe parfois sur la forme de celui-ci. À l'inverse, le dénouement d'un récit unitaire (film, roman, etc.) peut être envisagé principalement en lien avec une intentionnalité auctoriale et un effet esthétique, le contexte de production et de réception est donc secondaire. Certes, le dénouement de *Watchmen*, qui s'inscrit dans une sorte de compte à rebours, semble totalement maîtrisé et planifié par les auteurs. Par contre, le chapitrage en douze livraisons a été fixé par le mode de diffusion sériel. Ainsi que le signale Jacques Dürrenmatt :

La commande par l'éditeur de douze épisodes, d'abord problématique pour les auteurs, est finalement exploitée sous la forme de douze chapitres qui correspondent à autant d'heures qui séparent les personnages de la fin du monde. (Dürrenmatt 2013 : 22)

⁷³⁷ Voir chapitre 8, p. 463-484.

3. ... qui ne sont pas vraiment des fins.

La valeur conclusive de la fin des récits sériels est toutefois largement fragilisée par la possibilité de développements transfictionnels, extrêmement fréquents en régime médiatique. Les suites « réactives⁷³⁸ », les expansions, les *reboots* et autres « résurrections », à l'image de celles qu'ont connues récemment *Twin Peaks* vingt-six ans après son annulation, *X-Files* (Fox 1993-2002, 2016-) quatorze ans après sa neuvième saison, ou *Doctor Who* depuis 2005 (BBC 1963-1989, 2005-), sont innombrables. Lifschutz identifie la négociation d'un dénouement satisfaisant combiné à une possibilité de relance comme un « compromis moderne » :

Les concepteurs sont donc face à un compromis moderne, ils doivent unifier l'œuvre en particulier par une fin qui donne envie de réexaminer l'ensemble tout en résolvant les arcs narratifs importants de la fiction mais en laissant une ouverture à l'ensemble. (Lifschutz 2015 : §9)

Dans le même sens, Jullier et Laborde relient ce phénomène à la postmodernité :

une *macro-fin* définitive [...] ne sera jamais complètement apaisant[e]. D'autant que l'ère postmoderne est toujours susceptible de refaire ou de prolonger un récit qu'hier encore on considérait comme une totalité close. (Jullier, Laborde 2015 : 105)

Pourtant, Desnoyers observait déjà en 1847 que cette logique expansionniste était comprise en germe dans le principe du roman-feuilleton :

la curiosité du public est devenue chaque jour plus exigeante. Après le petit roman en deux ou trois feuillets il a fallu lui offrir le volume tout entier ; puis les deux volumes, puis les quatre, puis les six, puis les dix ; et maintenant le voilà qui demande des *suites* aux *suites* – telles que *Le Vicomte de Bragelonne*, dont *Le Siècle* commencera bientôt la publication, lequel fera suite à *Vingt ans après*, lequel faisait suite aux *Trois Mousquetaires*. Enfin on a parlé d'un roman qui n'aurait pas moins de quatre-vingt volumes. (Desnoyers, « Un peu d'histoire à propos de roman », *Le Siècle*, 5 septembre 1847, in Dumasy 1999 : 127)

Outre les suites autographes, dès le XIX^e siècle, des romans-feuilletons interrompus trouvent des continuateurs : *Les Mystères du Palais-Royal* sont repris en 1869 par Joseph Décembre et Edmond Allonier, qui ajoutent plus de cent chapitres sous le titre *Les Nuits du Palais-Royal* (Gautier 2017 : 54-55). La mort du héros éponyme d'un récit sériel, qui pouvait apparaître comme la fin la plus radicale, interdisant toute velléité de continuation, a montré ses limites depuis la résurrection de Sherlock Holmes par Conan Doyle. En

⁷³⁸ Besson désigne par cet adjectif les suites « non prévues à l'origine mais développées en réponse à un succès initial » (2002 : n. 23).

outre, du point de vue de la réception, le terme d'un récit sériel ne met pas toujours fin à l'activité interprétative des fans :

la fin d'une série constitue un moment critique pour son *fandom* – un moment à partir duquel les amateurs ont en principe les coudées franches pour procéder à une élaboration narrative ou spéculative « libre », mais où se rompt la subtile dialectique qui lie le travail fanique à la fiction officielle. Cela peut mener à des conséquences opposées : à l'émancipation du fanon et de la *fan fiction* face à un récit officiel désormais clos, ou, au contraire, à la désaffection progressive pour une fiction dont nul épisode ne viendra confirmer, contredire ou relancer l'imagination fanique. (Saint-Gelais 2011 : 430)

La réponse fanique détermine en partie la sédimentation du récit sériel achevé dans l'histoire culturelle, soit qu'elle maintienne son statut d'œuvre « culte », soit qu'elle se traduise par un désintéressement progressif.

Mais les enjeux de la fin d'un récit sériel ne se réduisent pas à la question des structures narratives. Ils se situent plutôt du côté des affects des récepteurs, que les approches cognitives de l'intrigue ont mis en valeur (Baroni 2007) : le moment de gratification final pour les publics est aussi celui d'une séparation douloureuse. Herrnstein Smith indique que « [l]a clôture permet au lecteur de se satisfaire de l'absence de suite, ou pour le dire autrement, elle crée chez le lecteur l'attente de rien⁷³⁹ » (1968 : 33-34*). Or c'est précisément cette absence d'attente qui est le plus grand manque qu'engendre l'expérience de la fin, d'autant qu'une fin de feuilleton ou de série ne procure pas nécessairement le sentiment d'un dénouement satisfaisant. Au sein de ces pratiques variées, j'ai choisi de m'intéresser principalement à des fins de récits sériels qui remplissent une fonction « endotélique » (Schaeffer 2002)⁷⁴⁰. Si on s'en tient à l'analyse des structures narratives, le dénouement d'ensemble des *Mystères de Paris* et de *Downton Abbey* est prévisible, il conforte les scénarios anticipés par les récepteurs. Les auteurs ne cherchent pas à surprendre et à faire la démonstration de leur virtuosité narrative, mais à fournir à leurs publics des consolations qui rendent les adieux acceptables. Réciproquement, les récepteurs investis ne s'intéressent à la mise en intrigue que dans la mesure où elle soutient le sort des personnages qui les préoccupent. J'étudierai pour finir quelques exemples d'ensembles transmédiatiques centrés autour de productions

⁷³⁹ « Closure allows the reader to be satisfied by the failure of continuation, or, put in another way, it creates in the reader the expectation of nothing. »

⁷⁴⁰ Voir chapitre 3, p. 172.

cinématographiques : dans ce cas, l'horizon n'est pas le dénouement, mais l'accroissement perpétuel de l'univers.

I — LE DÉNOUEMENT DES *MYSTÈRES DE PARIS*

Toute une tradition critique des années 1960-1970 définit le roman-feuilleton par sa clôture, en dépit de sa propension expansionniste, à l'instar de Lévi-Strauss : « Cherchant à “bien finir”, le roman-feuilleton trouve dans la récompense des bons et la punition des méchants un vague équivalent de la structure close du mythe » (1968 : 106). Pour Eco, l'une des différences essentielles entre la littérature complexe et les romans-feuilletons tient dans l'interprétation du modèle aristotélien de la narrativité, qui peut être « problématique » ou « populaire » : à la fin des romans de Stendhal ou de Dostoïevski, le lecteur est confronté à des interrogations psychologiques et idéologiques auxquelles il ne peut trouver de réponse tranchée (1985 [1979] : 17-18). Au contraire, dans les romans-feuilletons et leurs avatars du siècle suivant :

l'histoire, en résolvant ses propres nœuds, se console et nous console. La fin est point pour point celle qu'on attendait. D'Artagnan est nommé capitaine des mousquetaires, et c'est justice ; Constance de Bonacieux meurt, et c'est justice, d'abord parce que sa mort était nécessaire pour mettre en évidence la méchanceté de Milady et nous faire jouir du châtimeut de cette dernière, ensuite parce que cet amour [...] était impossible au départ et par définition. Marx et Engels avaient parfaitement compris pourquoi, à la fin des *Mystères de Paris*, Fleur-de-Marie meurt, prostituée rachetée, mais – situation moralement intenable pour le lecteur – devenue princesse. (Eco 1985 [1979] : 18)

La fin du roman populaire offre l'éclairage rétrospectif qui permet de saisir sa morale d'ensemble, systématiquement conservatrice et parfaitement prévisible dès le départ selon Eco :

il existe une constante permettant de distinguer entre le roman populaire et le roman problématique : dans le premier, il y aura toujours une lutte du bien contre le mal qui se résoudra toujours ou en tout cas (selon que le dénouement sera pétri de douleur ou de joie) en faveur du bien, le mal continuant à être défini en termes de moralité, de valeurs, d'idéologie courante. Le roman problématique propose au contraire des fins ambiguës. (Eco 1985 [1979] : 20-21)

La consolation finale n'est pas liée pour Eco à la nature euphorique ou dysphorique du dénouement, mais à la préservation de valeurs morales consensuelles. De fait, le dénouement des *Mystères de Paris*, on va le voir, ne se distingue guère par son ambiguïté.

Il est également vrai que la moralité est une préoccupation permanente des lecteurs de Sue. Mais plutôt que d'émettre un jugement esthétique et idéologique sur le récit et sa réception, je tenterai de les envisager dans une approche non normative, en prenant en compte la communauté que forment l'auteur et son public autour de ces valeurs et l'attachement aux personnages.

1. Réception de la mort de Fleur-de-Marie

Dans la huitième partie, Sue offre un dénouement heureux à de nombreux personnages (l'artisan Morel recouvre la raison, union de Rigolette et de Germain, installation de la Louve et de Martial en Algérie...) et une fin héroïque au Chourineur, qui se sacrifie pour sauver Rodolphe, tandis que les antagonistes sont durement châtiés (internement du Maître d'École, Jacques Ferrand meurt dans une crise de folie, la mère Martial et Calebasse sont exécutées pour leurs crimes...). À ces vingt-et-un chapitres, publiés du 27 juillet au 2 septembre 1843, s'ajoutent un épilogue de huit chapitres parus entre le 5 octobre et le 15 octobre 1843. Ces derniers sont exclusivement consacrés à Fleur-de-Marie, personnage particulièrement populaire auprès des lecteurs.

Eco, ironiquement, est un lecteur de feuilleton peu coopérant lorsqu'il considère l'option de dénouement choisie par Sue – la mort de Fleur-de-Marie – comme la seule qui soit moralement acceptable pour les lecteurs. En considérant que la mort de Fleur-de-Marie est déterminée *ab ovo* par une nécessité de bienséance, il ne tient pas compte des virtualités de l'intrigue telles qu'elles sont formulées explicitement par plusieurs lecteurs. Si le sort de Fleur-de-Marie préoccupe tant les lecteurs, c'est parce que les caractéristiques définitives du personnage créent une tension entre le désir de préserver des valeurs chrétiennes non questionnables (la « pureté » féminine) et le désir que la jeune « vierge souillée » connaisse un dénouement euphorique. Ainsi, dès le mois de février 1843, soit huit mois avant la parution du feuilleton final des *Mystères de Paris*, un lecteur se sent investi de la mission de suggérer (voire de dicter) le destin de Fleur-de-Marie à l'auteur :

Mais je dois vous dire Monsieur que ce n'est point pour vous offrir des compliments que j'ai pris la plume ; administrateur pratique des Pauvres de l'Église réformée depuis 25 ans et Président de la Société Helvétique de bienfaisance de Paris qui en est à sa 23^e année, je dois avoir un but plus sérieux : la fin de Fleur-de-Marie.

Deux moyens se présentent : la faire mourir comme une sainte ; c'est celui de tout le monde et qui conséquemment ne satisferait personne ; ou de lui faire consacrer le reste de sa vie sous les auspices de son auguste Père, dont elle serait l'ange consolateur, à la direction d'une importante maison de pauvres orphelins, non point en la poursuivant comme Jocelyn d'un ver qui ronge toute une vie, mais en lui faisant trouver dans son œuvre et dans une foi véritable, les consolations et les douces joies qu'un Dieu d'amour et de charité, donne à ceux qui l'aiment ainsi qu'on doit l'aimer, c'est à dire [*sic*] comme le seul vrai bonheur dans ce monde et dans l'autre. (Louis Jacquet, 25 février 1843, *in Galvan*, 1998, t. 1 : 109, lettre 16)

La problématique est ici clairement posée : comment épargner Fleur-de-Marie sans disconvenir aux bonnes mœurs, voire en instillant des sentiments religieux chez les lecteurs ? Louis Jacquet se sert de sa position de philanthrope pour légitimer son droit à statuer sur le sort de l'héroïne. Il existait ainsi d'autres possibilités de dénouement jugées tout à fait acceptables pour les lecteurs – y compris pour les plus conservateurs d'entre eux.

Les dénouements partiels des chapitres 1 à 21 font la satisfaction d'une de ses lectrices, Ernestine Dumont :

Je m'aperçois que j'abuse un peu trop des quelques lignes cependant je ne veux point terminer sans vous dire que nous sommes heureux du bonheur de la gentille Rigolette, que nous avons donné de sincères regrets à la mort du Chourineur, il était si bien réhabilité à mes yeux que tout en comprenant le titre du chapitre *le Doigt de Dieu*, tout en comprenant que pour Fleur-de-Marie il ne pouvait rester près de vous, nous l'avons regretté. (Ernestine Dumont, 24 septembre 1843, *in Galvan* 1998, t. 2 : 30, lettre 225)

En effet, Sue n'a fait revenir le Chourineur, suivant le désir de ses lecteurs, que pour le sacrifier. Il meurt en protégeant Rodolphe et sa fille d'une tentative d'assassinat par le Squelette :

– Non... c'est impossible... — s'écria le prince en se courbant vers le Chourineur et serrant dans ses mains la main glacée du moribond — non... vous vivrez... vous vivrez...

– Monsieur Rodolphe... voyez-vous qu'il y a quelque chose... là-haut... J'ai tué... d'un coup de couteau... je meurs d'un coup... de... couteau... — dit le Chourineur, d'une voix de plus en plus faible et étouffée. (Sue, « Le doigt de Dieu », 21, VIII, *Journal des débats*, 2 août 1843 : 3)

Si Ernestine Dumont est attristée par la mort du Chourineur, elle la juge cependant satisfaisante car elle obéit à une motivation justifiée par la logique narrative. À cette phase d'évaluation succède la formulation d'une inquiétude prononcée pour Fleur-de-Marie :

Maintenant, qu'allez-vous faire de Fleur-de-Marie, ne la faites pas mourir, nous l'aimons trop. Je ne sais quel sinistre pressentiment m'a saisie depuis son entrevue avec l'Ogresse, voudriez-vous priver Rodolphe de ce bonheur qu'il a si chèrement acheté, non, nous les reverrons sans doute tous les deux heureux à Gerolstein que nous attendons impatiemment. (Ernestine Dumont, 24 septembre 1843, *in Galvan 1998*, t. 2 : 30-31, lettre 225)

Un[e] autre correspondant[e], qui anticipe et craint le dénouement, supplie Sue d'épargner la jeune fille :

Ah ! Monsieur Eugène Sue, de grâce ne lessé [*sic*] pas posséder encore une fois cette malheureuse enfant [Fleur-de-Marie] par ces misérables, ou votre roman sera immoral. Une mère qui plonge son enfant dans la misère la plus profonde mérite bien de ne plus la revoir et de mourir de honte. Mettez l'enfant dans un couvent pour expiation⁷⁴¹. (V. G., sans date, *in Galvan 1998*, t. 2 : 321, lettre 395)

Ces deux lecteurs (ou lectrices) s'appuient sur l'interprétation d'indices narratifs intégrés dans les chapitres précédents. En effet, comme je l'ai signalé dans le chapitre 5, les liens de parenté qui unissent Rodolphe et Fleur-de-Marie sont révélés dès le 21 septembre 1842 (« Premier Amour », 9, II)⁷⁴², ce qui laisse présager une prochaine révélation dans le monde narratif, et encourage les lecteurs à anticiper la réaction des personnages lorsqu'ils prendront connaissance de cette information. La scène attendue ne se déroule que dans un chapitre de la huitième partie, publié le 2 août 1843, soit quasiment un an plus tard. Sue mobilise tous les ressorts du mélodrame : Rodolphe apprend l'identité de Fleur-de-Marie lors d'un dialogue avec Sarah, son ancienne épouse, alors que tous deux ignorent que la Louve l'a sauvée de la noyade :

– Ma fille !... — répéta Sarah, dont le visage devint livide et effrayant de désespoir ; — ils ont tué ma fille !

– La Goualeuse, votre fille !!!... — répéta Rodolphe en se reculant avec horreur...

– La Goualeuse... oui... c'est le nom que m'a dit cette femme surnommée la Chouette... Morte... morte !... — reprit Sarah, toujours immobile, toujours le regard fixe ; — ils l'ont tuée...

– Sarah ! reprit Rodolphe aussi pâle, aussi effrayant que la comtesse — revenez à vous... répondez-moi... La Goualeuse... cette jeune fille que vous avez fait enlever par la Chouette à Bouqueval... était...

– Notre fille !...

– Elle !!!

– Et ils l'ont tuée !... (Sue, « Rodolphe et Sarah », 4, VIII, *Journal des débats*, 2 août 1843 : 2)

⁷⁴¹ Lettre également citée dans le chapitre 7, p. 404.

⁷⁴² Voir chapitre 5, p. 315.

Ainsi, le constant décalage épistémique entre les lecteurs et les personnages engendre le suspense : Rodolphe et Sarah apprendront-ils que leur fille est en vie ? Parviendront-ils à la retrouver ? Dans le chapitre du lendemain, Rodolphe interprète la mort de sa fille comme un châtement divin : « – Cela devait être... j’ai tiré l’épée contre mon père... je suis frappé dans mon enfant... Juste punition du parricide... » (« Vengeance », 5, VIII, *Journal des débats*, 3 août 1843 : 1). En effet, toute la quête de Rodolphe, sa volonté de récompenser les pauvres méritants, avait pour but de se racheter après avoir, dans sa jeunesse, retourné son épée contre son père pour venger Sarah, qu’il venait d’épouser et dont il ignorait la nature machiavélique. De ce fait, seule la mort de la fille pouvait expier le péché originel du père. Dans la scène d’« agnition » qui marque le feuilleton du 18 août, pour reprendre le vocabulaire d’Eco (1985 [1978]), Rodolphe apprend par Mme d’Harville que Fleur-de-Marie est en vie (« Le père et la fille », 13, VIII, *Journal des débats*, 18 août 1843). Persuadé de la mort de Sarah, il demande Mme d’Harville en mariage et retrouve finalement sa fille, à qui il révèle son identité. Sous le coup de l’émotion, et encore convalescente après avoir frôlé la noyade, celle-ci s’évanouit, ce qui laisse momentanément craindre pour sa vie. Cette inquiétude est écartée par un diagnostic encourageant du médecin David, qui semble donc ouvrir la voie à un dénouement positif. Mais un rebondissement relance la tension dans les dernières lignes du chapitre. Rodolphe apprend par son serviteur Murph que Sarah est toujours en vie :

- Monseigneur — dit Murph en tremblant — la nouvelle d’hier était fausse...
- Que dis-tu ?...
- Une crise violente, suivie d’une syncope, avait fait croire... à la mort de la comtesse Sarah...
- La comtesse !
- Ce matin... on espère la sauver...
- Ô mon Dieu !... mon Dieu ! — s’écria le prince atterré, pendant que Clémence le regardait avec stupeur, ne comprenant pas encore. (Sue, « Le père et la fille », 13, VIII, *Journal des débats*, 18 août 1843 : 2)

Ce retournement de situation fait anticiper un mariage entre Rodolphe et Sarah, afin de légitimer la naissance de Fleur-de-Marie. Comme le signale Galvan, la lettre signée « V. G. » n’est pas datée, ce qui rend impossible d’affirmer avec certitude à quels événements elle réfère, mais « [c]’est sans doute, ce dénouement jugé “immoral” que ce[te] correspondant[e] ne peut se résoudre à accepter » (1998, t. 1 : 322, n. 2). Mais dans le chapitre suivant, Sarah meurt sans avoir pu revoir Fleur-de-Marie :

Tout à coup Murph entra.

– Monseigneur... la princesse Marie...

– Non — s'écria vivement Rodolphe — qu'elle n'entre pas... Dis à Seyton d'amener le ministre. —
Puis, montrant Sarah qui s'éteignait dans une lente agonie, Rodolphe ajouta :

– Dieu lui refuse la consolation suprême d'embrasser son enfant...

Une demi-heure après, la comtesse Sarah Mac-Gregor avait cessé de vivre. (Sue, « Le Mariage », 15, VIII, *Journal des débats*, 19 août 1843 : 2)

Ernestine Dumont est quant à elle sensible à la relance narrative qui clôt le chapitre 21, intitulé « Le doigt de Dieu », dans lequel Sue fait planer une ombre sur le départ de Rodolphe et de Fleur-de-Marie pour Gerolstein, lorsque celle-ci est reconnue par son ancienne tortionnaire :

Lorsque le Chourineur avait prononcé à demi-voix le nom de la Goualeuse, l'ogresse, levant vivement la tête, avait vu Fleur-de-Marie.

Déjà l'horrible femme avait reconnu Rodolphe ; on l'appelait monseigneur... il appelait la Goualeuse sa fille... Une telle métamorphose stupéfiait l'ogresse, qui attachait opiniâtrement ses yeux stupidement effarés sur son ancienne victime...

Fleur-de-Marie, pâle, épouvantée, semblait fascinée par ce regard.

La mort du Chourineur, l'apparition inattendue de l'ogresse, qui venait réveiller, plus douloureux que jamais, le souvenir de sa dégradation première, lui paraissaient d'un sinistre présage.

De ce moment, Fleur-de-Marie fut frappée d'un de ces pressentiments qui souvent ont sur des caractères tels que le sien, une irrésistible influence.

.....

Peu de temps après ces tristes événements, Rodolphe et sa fille avaient pour jamais quitté Paris. (Sue, « Le doigt de Dieu », 21, VIII, *Journal des débats*, 2 septembre 1843 : 3)

La proximité de langage entre le roman et la lettre d'Ernestine Dumont est particulièrement frappante. L'expression « pressentiment sinistre » reprend quasiment mot pour mot le texte romanesque (« sinistre présage », « pressentiments »)⁷⁴³. La lectrice de Sue s'approprie ainsi, plus ou moins consciemment, les sentiments du personnage dans des termes qui sont ceux que l'auteur choisit et qui correspondent aux stéréotypes linguistiques de l'expression du sentiment au XIX^e siècle. La dimension morale est effectivement largement investie par les lectrices, mais l'attachement pour l'héroïne

⁷⁴³ Nombreux sont les exemples de courriers dans lesquels les lectrices de Sue se réapproprient l'expression romanesque des émotions, ainsi que l'a montré Lyon-Caen (2006 : 193-208).

l'emporte. Ernestine Dumont souhaitait ainsi que Fleur-de-Marie puisse couler des jours heureux avec son père et, contrairement à ce qu'affirme Eco, son passé de prostituée ne semble pas rendre cette issue intolérable pour la lectrice. De même, le lecteur ou la lectrice anonyme souhaite à la fois que le dénouement soit conforme à la moralité et que Fleur-de-Marie survive.

Les lecteurs ont dû attendre plus d'un mois avant de savoir si les pressentiments de Fleur-de-Marie (et les leurs) étaient justifiés. Les chapitres de l'épilogue donnent à voir la transsubstantiation incomplète de Fleur-de-Marie, d'abord en princesse Amélie, puis en sœur Amélie, et finalement sa mort, puisqu'il est impossible pour elle d'effacer le stigmate attaché à son passé. Lorsque celle-ci décide de se retirer dans un couvent, ce n'est plus la distance épistémique entre Rodolphe et les lecteurs qui sert d'amorce à la tension narrative. En effet, le public prend connaissance des événements à travers les lettres que Rodolphe écrit à Clémence d'Harville :

Ce matin, je sommeillais à peine, j'ai été éveillé par le son des cloches... j'ai tressailli d'effroi... cela m'a semblé funèbre... on eût dit un glas de funérailles.

En effet... ma fille est morte pour nous... morte, entendez-vous... Dès aujourd'hui, Clémence... il vous faut commencer à porter son deuil dans votre cœur, dans votre cœur toujours pour elle si maternel...

Que notre enfant soit ensevelie sous le marbre d'un tombeau ou sous la voûte d'un cloître... pour nous... quelle est la différence ? (« Le 13 Janvier », 8, VIII, épilogue, *Journal des débats*, 15 octobre 1843 : 1)

Le récit de la cérémonie des vœux de Fleur-de-Marie est émaillé de pressentiments morbides ; Rodolphe se prépare à la mort de sa fille, qu'il pense imminente, bien que les nouvelles concernant sa santé soient rassurantes :

Se préparer à un pareil malheur... c'est en savourer peu à peu et d'avance les lentes angoisses... C'est un raffinement de douleurs inouï... Cela est mille fois plus affreux que le coup qui vous frappe imprévu... Au moins la stupeur, l'anéantissement vous épargnent une partie de cet atroce déchirement...

Mais les usages de la compassion veulent qu'on vous *prépare*... Probablement je n'agirais pas autrement moi-même, pauvre amie... si j'avais à vous apprendre le funeste événement dont je vous parle... Ainsi épouvantez-vous... si vous remarquez que je vous entretiens d'*elle*... avec des ménagements, des détours d'une tristesse désespérée, après vous avoir annoncé que sa santé ne me donnait pourtant pas de graves inquiétudes.

Oui, épouvantez-vous, si je vous parle comme je vous écris maintenant... car, quoique je l'aie quittée assez calme il y a une heure pour venir terminer cette lettre, je vous le répète, Clémence, il me semble *ressentir en moi* qu'elle est plus souffrante qu'elle ne le paraît... Fasse le ciel que je me trompe, et que je prenne pour des pressentiments la désespérante tristesse que m'a inspirée cette cérémonie lugubre ! (Sue, « Le 13 janvier » *Journal des débats*, 15 octobre 1843 : 1)

Le choix du genre épistolaire pour les derniers chapitres n'est évidemment pas anodin : l'intensité pathétique est encore augmentée par le point de vue subjectif du père, qui assiste à la lente agonie de sa fille. Il permet également de préparer le lecteur au dénouement dysphorique, comme Rodolphe s'y prépare et y prépare Clémence. Le sommet mélodramatique est atteint lorsque la lettre s'interrompt brutalement. Rodolphe ne parvient pas à aller jusqu'au bout de son récit, le chagrin devient indicible et il est contraint de céder sa plume :

- Quant à la maison d'asile pour les orphelines et les jeunes filles abandonnées de leurs parents, je désirerais, mon bon père, que...

.....

Ici la lettre de Rodolphe était interrompue par ces mots presque illisibles :

- Clémence... Murph terminera cette lettre... je n'ai plus la tête à moi ; je suis fou... Ah ! le 13 JANVIER !!!

.....

La fin de cette lettre, de l'écriture de Murph, était ainsi conçue :

Madame,

D'après les ordres de Son Altesse Royale, je complète ce triste récit. Les deux lettres de monseigneur auront dû préparer Votre Altesse Royale à l'accablante nouvelle qu'il me reste à lui apprendre. (« Le 13 Janvier », 8, VIII, épilogue, *Journal des débats*, 15 octobre 1843 : 1)

Le changement d'épistolier permet alors de décrire les effets du deuil sur Rodolphe tout en relatant la mort de Fleur-de-Maire, qui reprend le stéréotype religieux des passions de saintes :

Ce fut alors que monseigneur arriva ; la princesse Amélie venait de recevoir les derniers sacrements, une lueur de connaissance lui restait encore ; dans une de ses mains, croisées sur son sein, elle tenait les *débris de son petit rosier*... Monseigneur tomba agenouillé à son chevet ; il sanglotait.

- Ma fille !... mon enfant chérie !... — s'écria-t-il d'une voix déchirante.

La princesse Amélie l'entendit, tourna légèrement la tête vers lui... ouvrit les yeux... tâcha de sourire, et dit d'une voix défaillante :

– Mon bon père... pardon... aussi à Henri... à ma bonne mère... pardon...

Ce furent ses derniers mots...

Après une heure d'une agonie pour ainsi dire paisible... elle rendit son âme à Dieu...

Lorsque sa fille eut rendu le dernier soupir, monseigneur ne dit pas un mot... son calme et son silence étaient effrayants... il ferma les paupières de la princesse, la baisa plusieurs fois au front, prit pieusement les débris du petit rosier et sortit de la cellule. (« Le 13 Janvier », chapitre dernier, Huitième et dernière partie, *Journal des débats*, 15 octobre 1843 : 1)

Le roman s'achève, à la fin de la lettre de Murph, sur deux phrases prises en charge par le narrateur omniscient, dont la sobriété contraste avec la tonalité du reste du chapitre :

La veille du service funèbre de la princesse Amélie, Clémence arriva à Gerolstein avec son père.

Rodolphe ne fut pas seul le jour des funérailles de Fleur-de-Marie.

FIN DE L'ÉPILOGUE. (« Le 13 Janvier », 8, VIII, épilogue, *Journal des débats*, 15 octobre 1843 : 1)

Le dénouement ne repose donc pas sur la dynamique de la surprise, il est présenté comme une issue fatale et inexorable, ses indices en sont décelables tout au long de l'épilogue. Il s'agit plutôt de ressentir la souffrance des personnages, de communier avec eux dans la douleur, suivant une stratégie narrative qui a été identifiée par Thiesse dans les romans-feuilletons sentimentaux du siècle suivant (2000 [1984] : 99). C'est bien une configuration *morale* qui est recherchée⁷⁴⁴. La prévisibilité de ce dénouement est apparente dans la correspondance de Sue, puisque les lecteurs l'avaient anticipé, ce qui ne réduit pas pour autant le ressenti de la tension narrative : le dénouement le plus *probable* rentre en contradiction avec celui qui est *désiré*.

Certains lecteurs ne manquent pas de relever que ce dénouement laisse des incertitudes en suspens, comme ce[te] correspondant[e] qui se fait passer pour le serviteur de Rodolphe⁷⁴⁵ :

Gérolstein, 15 octobre 1843

Monsieur,

S.A.R. Madame la Grande Duchesse Régente de Gérolstein, désespérée de n'avoir aucune nouvelle de sa fille bien aimée Mademoiselle d'Harville que le célèbre Médecin Nègre David avait promis de

⁷⁴⁴ Baroni détaille les différents sens que peut revêtir la configuration : « La *configuration* est un dispositif textuel dont la fonction est d'inscrire les événements racontés dans une totalité intelligible et de leur conférer un sens, qui peut être causal, intentionnel, explicatif, illustratif, moral ou autre » (2017 : 31).

⁷⁴⁵ Voir également la lettre signée « Pipelet » citée dans le chapitre 7 (9 avril 1843, in Galvan 1998 t. 1 : 167, lettre 53).

guérir de son mal cruel, vient s'adresser à vous, le consolateur des affligés pour savoir ce que vous en avez fait. Sa sollicitude s'étend jusqu'à Mademoiselle Frémont ; le bonheur qu'elle avait eu de la retirer de l'hôpital avant son départ pour Gérostein n'ayant pas porté de fruit selon les apparences puisqu'il n'a plus été question de cette intéressante victime. S.A.R. le Grand Duc se joint à son auguste épouse pour vous demander d'en éclaircir ce *Mystère*. [...]

votre dévoué

jusqu'au tombeau.

Murph

(« Murph », 15 octobre 1843, in Galvan 1998, t. 2 : 93-94, lettre 251)

Quelques correspondants lui demandent d'éclaircir des éléments d'incertitude concernant Fleur-de-Marie :

La question est, si vous, comme auteur, vous avez voulu faire envisager au lecteur, Fleur-de-Marie, comme femme publique avant qu'elle reçut [*sic*] connaissance à Rodolphe ou comme Goualeuse fréquentant des lieux immondes, sans avoir cependant goûté le déshonneur. (F. J. Schuyt, 16 novembre 1843, in Galvan 1998, t. 2 : 171, lettre 296)

L'intérêt public que vos « *Mystères* » ont excité dans le monde civilisé ne sera pas un mystère pour vous, il n'y a qu'une seule voix sur la grande habileté dont vous avez peint les caractères par des couleurs si claires et si vives, mais pour pouvoir apprécier le remords de Fleur-de-Marie, et surtout mettre une unanimité dans nos opinions différentes, veuillez nous dire, Monsieur, si d'après votre récit il est à présumer que Marie ait perdu sa virginité dans la cité ou non ? (Henry Stautz, 5 décembre 1843, in Galvan 1998, t. 2 : 222, lettre 324)

Ainsi qu'en témoignent ces lettres, les lecteurs ne sont pas égaux face aux non-dits du texte, qui n'affirme jamais explicitement que Fleur-de-Marie a été prostituée. Alors que ce « blanc » n'est pas interprété comme de la rétention stratégique d'information par la plupart d'entre eux, qui suppléent spontanément une lacune imposée par la bienséance, il créée chez d'autres lecteurs un questionnement qui demeure sans réponse à la fin du récit.

Certains lecteurs font part à Sue du sentiment de vide que leur laisse la fin des *Mystères*, comme Fanny Denoix, dans les dernières strophes de l'immense poème qu'elle consacre au roman-feuilleton :

Quand nous t'avons, ingrat, voué notre constance,

Nos loisirs, nos penchants, plus que notre existence,

Pouvions-nous le prévoir, ton fatal abandon ?

Mieux valut n'est-ce pas ? ne jamais te connaître.

Eugène, en ce labeur qui subjugue notre être,

Que tu nous fis un triste don ! (Fanny Denoix, 16 octobre 1843, *in Galvan 1998*, t. 1 : 103, lettre 13)

On retrouve également l'expression hyperbolique du manque et du désarroi sous la plume de Louis Van Hotte :

Ah ! Monsieur ! Je viens d'achever la lecture de votre livre !... Et ne puis me faire à l'idée que le livre n'a plus de suite... Vous qui pour satisfaire à tant d'exigence avez ajouté un épilogue à votre immortel ouvrage !... Tout est mort donc, pour vos lecteurs !!!... (Louis Van Hotte, 18 octobre 1843, *in Galvan 1998*, t. 2 : 104, lettre 256)

Pour l'auteur cependant, la véritable finalité des *Mystères de Paris* ne se situe pas dans le contenu fictionnel mais dans le relai philanthropique qu'il est parvenu à instaurer au fil des livraisons. Selon sa perspective, le roman trouve une suite logique dans le monde réel et dans les journaux ouvriers, dont il fait la publicité :

Monsieur,

Les Mystères de Paris sont terminés ; permettez-moi de venir publiquement vous remercier d'avoir bien voulu prêter à cette œuvre, malheureusement aussi imparfaite qu'incomplète, la grande et puissante publicité du *Journal des débats* ; ma reconnaissance est d'autant plus vive, monsieur, que plusieurs des idées, émises dans cet ouvrage différaient essentiellement de celles que vous soutenez avec autant d'énergie que de talent, et qu'il est rare de rencontrer la courageuse et loyale impartialité dont vous avez fait preuve à mon égard.

J'invoquerai encore une fois cette impartialité, monsieur, pour vous dire quelques mots en faveur d'une modeste publication, fondée et *exclusivement rédigée par des ouvriers*, sous le titre de La Ruche populaire. (Sue, « Au rédacteur », *Journal des débats*, 19 octobre 1843 : 3)

Bien qu'elle ait atteint son dénouement, la fiction est disqualifiée comme « aussi imparfaite qu'incomplète ». De même, quelques années plus tard, une conclusion métanarrative vient s'ajouter au dénouement du *Juif errant*, dans lequel l'auteur fait le bilan de son projet, mais également de sa réception, qu'il a pu observer au fur et à mesure de la publication :

Notre tâche est accomplie, notre œuvre achevée.

Nous savons combien cette œuvre est incomplète, imparfaite ; nous savons tout ce qui lui manque, et sous le rapport du style, et de la conception, et de la fable.

Mais nous croyons avoir le droit de dire cette œuvre honnête, consciencieuse et sincère.

Les attaques violentes, haineuses, injustes, implacables nous ont diverti par cela même, nous l'avouons, en toute humilité, par cela même qu'elles tombaient formulées en mandements contre

nous, du haut de certaines chaires épiscopales. (Sue, *Le Juif errant*, « Conclusion », 21, X, *Le Constitutionnel*, 26 août 1844 : 2)

Comme dans *Les Mystères de Paris*, la qualité du récit en tant que tel lui apparaît comme secondaire : il fournit une autoévaluation négative du roman d'un point de vue narratif puisqu'il pêche selon lui par tous les aspects, stylistique (« style »), poétique (« conception »), ou encore mimétique (« fable »). L'achèvement de l'œuvre se situe exclusivement sur le plan idéologique et moral.

2. Inscription des *Mystères de Paris* dans un monde narratif plus vaste

Il est intéressant de mettre ces *excipits* en regard avec celui du dernier roman d'envergure de Sue, *Les Mystères du peuple ou l'histoire d'une famille de prolétaire à travers les âges*. Le contexte de publication est très différent de ses œuvres précédentes : il ne paraît pas en feuilleton dans le journal, mais en 400 livraisons indépendantes de 8 à 12 pages, dont la parution s'échelonne sur huit ans, entre 1849 et 1857. Le repli conservateur qui succède à la révolution de 1848, que Sue choisit d'ailleurs comme point de départ du roman, change la donne pour les auteurs, puisque les contempteurs du roman-feuilleton ont finalement obtenu gain de cause en parvenant à instaurer, en 1850, un timbre fiscal qui taxe d'un centime chaque exemplaire de journal qui publie des récits romanesques (timbre Riancey). Ce nouveau mode de publication permet à Sue de s'autonomiser des circuits financiers et idéologiques imposés par les journaux et de laisser libre court au tournant nettement révolutionnaire qu'a pris sa prose. Du fait d'un contexte politique mouvementé, la publication par l'éditeur Maurice Lechâtre rencontre cependant de nombreux obstacles (Letourneux 2003). *Les Mystères du peuple*, dont Sue achève la rédaction en exil, retracent l'histoire d'une famille de prolétaires, emblématique de la lutte des classes, les Lebrenn, de 57 avant Jésus-Christ jusqu'à 1851. Le roman d'envergure monumentale s'achève ainsi sur la rencontre de Marik Lebrenn et de Rodolphe de Gerolstein, qui relance l'intrigue :

Le 12 décembre 1851, onze jours après la première entrevue de Marik Lebrenn et de Rodolphe de Gerolstein, le bateau à vapeur la République universelle sortait de la rade du Havre, gagnant bientôt la haute mer, et se dirigeait vers l'autre hémisphère.

Sur ce bâtiment, qui, nous l'avons dit, lui appartenait, se trouvaient Rodolphe, la famille Lebrenn et plusieurs personnages des *Mystères de Paris*, du *Juif errant* et de *Martin*, l'enfant trouvé, personnages dont quelques-uns de nos lecteurs ont peut-être gardé la mémoire.

— Mais quelles circonstances les avaient réunis, ces personnages ? quel était le but de cette pérégrination si lointaine qu'ils entreprenaient, de compagnie avec Rodolphe de Gerolstein et la famille Lebrenn ? — dira peut être [*sic*] le lecteur.

— La question, que veut bien nous adresser le lecteur, trouvera sa solution dans l'œuvre qui devait être la suite des *Mystères du Peuple*, et qu'un jour nous écrivons peut-être en d'autres temps, sous ce titre :

LES MYSTÈRES DU MONDE.

FIN DES MYSTÈRES DU PEUPLE. (Sue, *Les Mystères du Peuple*, chapitre dernier, août 1857)

Des *Mystères de Paris* aux *Mystères du monde* en passant par *Les Mystères du peuple*, l'élargissement progressif de l'échelle apparaît clairement. Dans son œuvre ultime, Sue opère une manœuvre d'unification du monde narratif, dont la dimension totalisante dessine *a posteriori* un archidispositif cyclique⁷⁴⁶, notamment à travers la rencontre entre les personnages des différents romans. Mais Sue n'a pas eu l'occasion de mener son projet à terme : il meurt le 3 août 1857, soit cinq jours après la rédaction de la courte lettre adressée aux abonnés des *Mystères du peuple* qu'il ajoute après le chapitre.

J'ai mis en valeur, dans l'étude du dénouement des *Mystères de Paris* et de sa réception plusieurs phénomènes qui s'observent également dans les récits sériels contemporains, ainsi que je le montrerai dans la suite du chapitre. L'expression d'une tristesse dans des termes hyperboliques (« Tout est mort donc, pour vos lecteurs !!! » dans la lettre de Louis Van Hotte, « Quelle uniformité, quel silence, quel vide, / Quelles ténèbres, quel néant ! » dans une autre strophe du poème de Fanny Denoix), et le désir d'apaisement de cette tristesse grâce à la configuration qu'apporte le dénouement, sont des phénomènes que l'on retrouve par exemple chez les spectateurs de *Downton Abbey*, dont les préoccupations sont proches de celles des lecteurs des *Mystères de Paris*. Par ailleurs, le postulat d'un monde narratif extensible, qui ne se résume pas à un roman unique, apparaît de façon très marquée dans les franchises cinématographiques actuelles, certaines d'entre elles s'appuyant sur des récits sériels développées antérieurement dans un autre média, notamment dans le champ de la bande dessinée – mais pas seulement : pensons à *Sherlock* (BBC 2010-) ou à *Fantômas*.

⁷⁴⁶ « Le cycle crée et multiplie les connexions, les rapports, entre différents textes qui ainsi forment un ensemble ; de ce fait, il tend à développer, chez les auteurs et les lecteurs, une sensibilité exacerbée face à toute possibilité d'établir des rapprochements, des liens, même et peut-être surtout quand ceux-ci débordent du cadre de l'ensemble proprement dit et permettent d'attirer d'autres textes dans la sphère des ressemblances généralisées. » (Besson 2004 : 128).

II — LE DÉNOUEMENT DANS LES SÉRIES TÉLÉVISÉES

Lifschutz montre que la fin des séries télévisées est devenue un enjeu symbolique et économique au tournant du millénaire, alors que la télévision américaine privilégiait jusqu'alors la continuation du récit tant que le public ne se lassait pas :

La fin apparaît comme un enjeu économique grandissant, une démarcation qualitative (HBO a souvent fait sa publicité sur l'impossibilité d'annuler une saison en cours de diffusion à l'inverse des *networks*). La fin est en train de devenir une manière de se distinguer de ses concurrents et une manière d'unifier l'œuvre pour une seconde vie financièrement intéressante pour les chaînes. Les intérêts des auteurs et des chaînes semblent converger dans ce contexte précis. (Lifschutz 2015 : 92)

Ainsi, on a pu assister ces dernières années au développement de séries polarisées par leur dénouement : l'exemple repoussoir de séries qui ont « raté » leur sortie ou livré « la saison de trop », nuisant à l'ensemble de l'édifice, a amené les créateurs à attacher une importance primordiale à la conclusion. Par exemple, la fin de *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) a été l'objet d'un soin tout particulier de la part de Vince Gilligan et de son équipe. Cette mutation s'explique selon Lifschutz par le regain de faveur dont bénéficie la mise en feuilleton et par la « standardisation d'un marché post-diffusion » (2015 : 91) dans lequel un dénouement d'ensemble permet de maximiser les ventes de coffrets DVD ou Blu-ray. Des chiffres d'audience faibles ne suffisent donc plus à justifier l'annulation d'une série télévisée à laquelle un succès d'estime peut offrir une seconde vie sur le marché. Les producteurs tendent ainsi, de plus en plus souvent, à donner leur chance à des séries qui n'ont pas rencontré leur public, mais qui ont reçu un accueil critique favorable. La série *Halt and Catch Fire* (AMC 2014-2017) a ainsi été renouvelée contre toute attente en août 2014 pour une seconde saison, malgré une audience confidentielle. À cette occasion, le président d'AMC, Charlie Collier, est intervenu publiquement pour expliquer cette décision, en mettant en regard le contenu de la série (qui raconte les déboires d'une équipe d'informaticiens qui tente de développer un modèle d'ordinateur personnel à Dallas, dans les années 80), et la politique de la chaîne :

C'est une série sur l'invention, l'expérimentation, et les risques inhérents au fait d'explorer de nouveaux territoires – des thèmes qui trouvent un écho dans notre chaîne et qui attirent un public passionné. Nous avons montré par le passé que nous faisons preuve de patience pendant les premières saisons des nouvelles séries, en pariant sur le talent et sur l'augmentation de l'audience avec le temps^{747*}.

⁷⁴⁷ « *This is a show about invention, experimentation, and the inherent risks in trying to break new ground—themes that really resonate with us as a network and attracted a passionate audience. We have*

Il s'agit de ne pas interpréter naïvement une telle déclaration, qui s'inscrit dans une stratégie à moyen et long terme : en construisant l'image d'une chaîne capable de prendre des risques pour la créativité, Collier renverse la représentation d'une production uniquement intéressée par des objectifs de rentabilité, et cherche à montrer que celle-ci prend pleinement part au processus de création en se positionnant sur la qualité esthétique des œuvres. La « patience » est devenue une valeur incontournable pour les producteurs, qui entendent prouver en affichant ainsi leur désintéressement qu'ils sont capables de se dégager d'une logique de profit à court terme. Désintéressement tout relatif à l'évidence, car le manque à gagner se trouve largement compensé par un gain symbolique incontestable. AMC a ainsi tiré les leçons du tollé suscité par exemple par l'annulation de *Rubicon* en 2010 après une seule saison, malgré le bon accueil critique qu'elle avait reçu, ce qui s'est traduit par un virage dans la politique de production. *Halt and Catch Fire* a ainsi pu bénéficier de quatre saisons pour mener son récit à bien, malgré une chute d'audience constante (le premier épisode a été regardé par 1,19 millions de spectateurs le jour de sa diffusion, tandis que le dernier n'a été vu que par 394'000 personnes⁷⁴⁸), ce qui lui a valu plusieurs changements de case horaire, comme le note une journaliste :

Certaines séries s'en vont sur un boum, d'autres sur un murmure. *Halt and Catch Fire*, dont les deux ultimes épisodes viennent d'être diffusés aux États-Unis avant de l'être sur Canal+ Séries le 18 octobre, sera donc partie sur un murmure, avec une trilogie finale d'épisodes apaisés et élégiaques. Une sortie discrète accompagnée d'un autre murmure, admiratif celui-là, du côté de la critique. Elle est « la meilleure série dont personne n'a entendu parler⁷⁴⁹ », une des « grandes séries que peu de gens regardent⁷⁵⁰ », celle qui n'a « jamais cessé de passer au niveau supérieur⁷⁵¹ » et que vous vantez en soirée à vos amis qui ne l'ont jamais vue. Pour cause : aux États-Unis, elle a été baladée de case en case au gré de ses quatre saisons – le dimanche soir, la plus prestigieuse, d'abord, puis le mardi,

a history of demonstrating patience through the early seasons of new shows, betting on talent and building audience over time. » Charlie Collier, cité par James Hibberd, 20 août 2014, « *Surprise: AMC renews Halt and Catch Fire* » *Entertainment Weekly* [en ligne].

URL : <http://insidetv.ew.com/2014/08/20/halt-and-catch-fire-season-2/>

⁷⁴⁸ Voir l'article Wikipédia qui détaille la liste des épisodes de la série :

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Halt_and_Catch_Fire_episodes#cite_note-s4finaleratings-43

⁷⁴⁹ Anaïs Bordages, 6 octobre 2017, « Voici la meilleure série dont personne n'a entendu parler », *BuzzFeed* [en ligne]. URL : https://www.buzzfeed.com/anaisbordages/voici-la-meilleure-serie-dont-personne-na-entendu-parler?utm_term=.qu07bdjDr#.ehjxVXYk4

⁷⁵⁰ Jennifer Vineyard, 14 octobre 2017, « The “Halt and Catch Fire” Showrunners on “Redefining the Story of Losers” », *The New York Times* [en ligne].

URL : <https://www.nytimes.com/2017/10/14/arts/television/halt-and-catch-fire-showrunners.html>

⁷⁵¹ Maureen Ryan, 14 octobre 2017, « “Halt and Catch Fire” Series Finale Recap: Only Connect », *Variety* [en ligne]. URL : <http://variety.com/2017/tv/features/halt-and-catch-fire-series-finale-recap-amc-lee-pace-mackenzie-davis-1202590139/>

puis le samedi – et n’était plus regardée, ces derniers temps, que par 300.000 téléspectateurs en direct⁷⁵².

Dans le même sens, le budget attribué à une série n’est plus nécessairement proportionnel aux bénéfices qu’elle permet d’engranger et les chaînes télévisées mettent ainsi des moyens considérables à la disposition des créateurs auxquels elles accordent leur confiance. À titre d’exemple, le budget moyen d’un épisode de *Breaking Bad* (AMC 2008-2013) s’élevait à 3,2 millions de dollars, ce qui est largement supérieur à celui d’une série comme *Les Experts* (CBS 2000-2015, 2 millions de dollars par épisode en moyenne), alors que cette dernière rassemble un public beaucoup plus large, avec des pics à 30 millions de téléspectateurs pour la saison 5. La quatrième saison de *Breaking Bad* a été quant à elle suivie par 2 millions de personnes en moyenne, la cinquième par 3 millions, avec une augmentation constante jusqu’à l’épisode final, regardé par 10,28 millions de spectateurs aux États-Unis. Le cas de *Breaking Bad* montre bien le succès de la politique de production des chaînes de télévision, qui parient sur une progression du chiffre d’audience grâce à un succès d’estime. D’ailleurs, Vince Gilligan décrit les conditions particulièrement favorables dont il a bénéficié pour produire la dernière saison de *Breaking Bad* :

On sait que vous avez versé une larme en écrivant le scénario du dernier épisode de *Breaking Bad*. On sait moins quel a été le processus créatif afin de trouver une idée satisfaisante pour conclure la série. Vous aviez un plan depuis longtemps ?

Vince Gilligan – Ma carrière dure depuis plus de vingt ans et j’ai fini par comprendre deux ou trois choses concernant l’écriture. Les instants « Eureka, j’ai trouvé », ça n’existe quasiment pas. Les idées s’imposent souvent de manière bizarre, après avoir grandi dans leur coin. Parfois, on imagine une piste et on l’enterre... C’est ce qui s’est passé ici. La personne qui a pitché la fin en salle d’écriture – je ne me souviens même plus qui c’était ! – l’a fait presque en l’air. Sa proposition était une hypothèse de travail parmi cinquante autres. Un jour, nous y sommes revenus, mais quelque chose me dérangeait. J’ai cru qu’il existait une meilleure fin. Puis nous y sommes de nouveau revenus, en changeant quelques détails. On s’est tous regardés : « Ça y est, on la tient ? Il faut croire que oui ! » La rédaction du scénario n’a été achevée que dans les tout derniers jours précédant le tournage. Si on résume, j’ai mal dormi pendant six mois⁷⁵³.

⁷⁵² Jean-Marie Pottier, 17 octobre 2017, « “Halt and Catch Fire” n’était pas un “Mad Men” de la tech, c’était bien mieux que ça », *Slate* [en ligne]. URL : <http://www.slate.fr/story/152540/halt-and-catch-fire-fin>

⁷⁵³ Olivier Joyard, entretien avec Vince Gilligan, 29 septembre 2013, « Vince Gilligan, créateur de *Breaking Bad* : “Je suis très content du dernier épisode” », *Les Inrockuptibles* [en ligne]. URL : <http://www.lesinrocks.com/2013/09/29/cinema/gilligan-breaking-bad-je-suis-content-du-dernier-episode-11429772/>

Alors que dans le roman-feuilleton, le principe d'ouverture était privilégié par rapport au principe de clôture (il fallait indéfiniment fournir au lecteur de nouvelles pistes d'intérêt, qui pouvaient se perdre au cours de l'histoire), les séries produites par AMC ou HBO n'obéissent plus au principe qui consiste à repousser indéfiniment la fin du récit. L'enjeu sera au contraire de terminer la série à temps, de ne pas livrer « la saison de trop », et de soigner la conclusion, qui est devenue le seuil le plus marquant pour les spectateurs :

– [...] pour réfléchir à la conclusion de *Breaking Bad*, j'ai surtout pensé aux séries qui ont raté leur sortie – je ne vous donnerai pas de noms ! Et je suis passé par des moments sombres. Parfois, je disais à mes coscénaristes : « Et si on s'était trompés de chemin ? » Je me mettais la pression, car mon idée est tout de même, au bout du chemin, de faire plaisir au public, qui a été sympa avec nous. Même si je sais que naturellement tous les fans ne seront pas convaincus par la fin. Le public n'est pas monolithique.

– Chercher à plaire au public n'est de toute façon pas la bonne solution.

– C'est vrai. Cela peut être un piège. Mais le contraire serait aussi un piège. Comme avec toutes les grandes choses de la vie, on espère trouver un moyen terme heureux⁷⁵⁴.

Contrairement aux auteurs du XIX^e siècle, et du fait de l'immense faveur dont la forme du feuilleton bénéficie de nos jours, certains créateurs de séries peuvent donc disposer de conditions de travail beaucoup plus autonomes. De plus, toujours suivant le témoignage de Gilligan, les contraintes temporelles pesant sur le rythme d'écriture sont bien moindres que celles du roman-feuilleton :

Pour cette ultime saison de *Breaking Bad*, nous avons pu passer environ un mois sur chaque épisode, sans écrire une ligne, juste à réfléchir et lancer des idées. Comme des joueurs d'échecs, nous envisagions toutes les solutions. Ensuite, un scénariste partait écrire l'épisode seul pendant environ deux semaines. Un luxe incroyable que nous devons à AMC et Sony⁷⁵⁵.

Ainsi, le modèle de l'expansionnisme infini n'est pas stabilisé dans l'histoire du récit sériel. La technologie est ici encore déterminante : les séries télévisées sont des œuvres éphémères jusqu'au années 1970, puis les possibilités d'archivage modifient les pratiques narratives : les récits sont alors davantage conçus en fonction d'un ensemble. Dans ce contexte, l'inachèvement nuit généralement à une mise sur le marché secondaire, sauf dans le cas où la série s'est forgé une réputation de série « culte », à l'instar de *Twin*

⁷⁵⁴ *Ibid.*

⁷⁵⁵ Vince Gilligan, « Vince Gilligan, créateur de *Breaking Bad* : “Je suis très content du dernier épisode” », *art. cit.*

Peaks. Cela ne signifie pas forcément que tous les épisodes entre le début et la fin sont planifiés. Mais la tendance au raccourcissement, à la fois du nombre d'épisodes par saison et du nombre de saison, fait clairement partie d'une stratégie de distinction visant à marquer une différence avec le mode de production traditionnel, encore largement représenté par de nombreux *soap operas* et *telenovelas* (*Des Jours et des vies*⁷⁵⁶ ou *Plus belle la vie*⁷⁵⁷ en France, par exemple). L'expression de Vince Gilligan, « moyen terme heureux », semble bien synthétiser l'ambition des productions télévisuelles actuelles, qui cherchent à faire coïncider des moyens de production importants avec les valeurs constitutives du sous-champ de la production restreinte, combinant ainsi un pragmatisme économique avec ce que l'on pourrait appeler un « pragmatisme symbolique ». Si l'on peut observer une indépendance relative vis-à-vis du chiffre d'affaire, le public reste toutefois le référent indépassable pour les créateurs de série, d'autant que les communautés de fans, de plus en plus influentes et exigeantes, se révèlent bien souvent intraitables en cas de déception.

Mittell pointe un élément fondamental des *series finales*, bien illustré par les entretiens donnés par Gilligan, à savoir qu'il s'agit d'événements médiatiques davantage encore que d'événements narratifs à proprement parler :

Les *finales* se définissent davantage par le discours environnant et le matraquage publicitaire que par n'importe quelle propriété inhérente au discours lui-même, car ils proposent des conclusions qui sont très attendues et qui sont présentées comme la fin d'une série appréciée (ou du moins réputée). Les *finales* ne dépendent pas des créateurs, ils émergent au sein du processus de planification qui dicte l'élaboration d'un feuilleton en cours, et les discours qui en résultent sont centrés sur la présence auctoriale et les difficultés à produire une fin réussie pour une série⁷⁵⁸. (Mittell 2015 : 322*)

Une série ne génère jamais autant de discours qu'au moment où elle s'achève et l'investissement médiatique autour de la figure de l'auteur est alors particulièrement fort⁷⁵⁹. L'intérêt pour la fin est en effet relancée, selon Florian Favard, par l'accessibilité

⁷⁵⁶ NBC 1965-.

⁷⁵⁷ France 3 2004-.

⁷⁵⁸ « *Finales are defined more by their surrounding discourse and hype than any inherent properties of the narrative itself, as they feature conclusions that are highly anticipated and framed as endings to a beloved (or at least high-rated) series. Finales are not thrust on creators but emerge out of the planning process of crafting an ongoing serial, and thus the resulting discourses center around authorial presence and the challenges of successfully ending a series. »*

⁷⁵⁹ Comme il peut l'être à d'autres moments charnières du récit, notamment lorsque l'événementialité diégétique est marquée par la mort d'un protagoniste. Voir chapitre 7.

des discours des scénaristes, qui favorise l'indexation du récit sur une intentionnalité auctoriale susceptible de rendre des comptes :

il n'est pas une discussion de sériephile qui tôt ou tard ne fasse pas intervenir la parole des scénaristes. Citées, bloguées, partagées, retweetées, ces déclarations, souvent prises pour parole d'évangile, n'en occultent pas moins une réalité économique parfois complexe, mais elles participent à enrichir et complexifier le discours, en ramenant sur le devant de la scène, au-delà de l'intention d'un « mécène » (la chaîne, le studio), celle d'un.e auteur.e. Ainsi, c'est autour de la figure auctoriale, de sa maîtrise avérée ou supposée sur l'oeuvre, que se construisent ces discours. (Favard 2015 : 91)

Les *series finales* sont donc investis d'une dimension métanarrative *par défaut*, que les scénaristes exploitent ou non dans la mise en intrigue. Au moment de la rédaction de ces lignes, en 2018, il me semble qu'un corpus relativement restreint est systématiquement convoqué pour analyser les stratégies narratives des *series finales* : *Six Feet Under* (HBO 2001-2005), *Les Soprano* (HBO 1997-2002), *Lost* (ABC 2004-2010), *Breaking Bad*, et dans une moindre mesure *The Wire* (HBO 2002-2008), *Mad Men* (AMC 2007-2015) ou *How I Met your Mother* (CBS 2005-2014), autant d'exemples de fins très travaillées et dramatisées qui sont considérées par certains commentateurs comme des preuves de richesse et de qualité narratives, qu'elles privilégient l'ouverture, voire l'absence de dénouement (comme *Les Sopranos*), ou une clôture définitive (comme *Six Feet Under*). Je m'attarderai en particulier sur deux exemples, *Lost* et *How I Met Your Mother*, non pour proposer une analyse détaillée du récit, puisque la fin de ces séries a déjà été très longuement commentée (aussi bien par les fans que les journalistes et les universitaires⁷⁶⁰), mais plutôt pour souligner le fait que les *finales* sont constitués en terrains de débats, dans lesquels les différents interlocuteurs – universitaires compris – sont amenés à prendre position et à défendre leur point de vue. C'est en effet au moment où les séries s'achèvent que se cristallisent les désaccords d'interprétation.

1. Deux exemples de *finales* controversés : *Lost* et *How I Met Your Mother*

Lost et *How I Met Your Mother*, au-delà de leurs évidentes différences thématiques et génériques, se rapprochent par des stratégies de mise en intrigue communes. Elles sont fondées sur la promesse qu'un dénouement soulagera une curiosité entretenue pendant

⁷⁶⁰ Par exemple, dans son chapitre consacré aux fins de séries, Mittell (2015) en analyse principalement trois : *The Wire*, *Lost* et *Les Sopranos*.

plusieurs années. Les deux séries ont souvent été étudiées par les chercheurs, car leurs montages temporels élaborés en font des réservoirs inépuisables pour une analyse formelle du récit. Leur réception est elle fortement polarisée par le dénouement : elles suscitent la curiosité en construisant d'emblée un point d'arrivée, et seul l'épisode final est alors à même de répondre aux interrogations ouvertes dans les premiers épisodes. Dans les deux cas, les *finales* jettent une lumière nouvelle sur l'ensemble du récit, entraînant ainsi une réconnaissance générale. La dimension énigmatique est fondamentale dans *Lost*, chaque épisode épaississant le mystère de la nature de l'île sur laquelle les naufragés ont échoué. La multiplication de *flashbacks* et de *flashforwards*, qui alternent entre la vie passée des personnages et leur vie sur l'île, instaure un brouillage spatiotemporel permanent. Boillat a en effet montré que la construction d'une promesse de cohérence orientait le désir du spectateur :

le désir suscité chez le spectateur coopératif de saisir en un tout un univers filmique complexe, scindé en plusieurs mondes, permet de fédérer la multiplicité des épisodes, de contrer la dissémination inhérente à la pratique sérielle tout en motivant un mode de consommation discontinu (pour ceux du moins qui regardent la série semaine après semaine à la télévision). Ainsi, la vanité induite par la répétition du Même est occultée au profit d'une promesse : l'épisode, qui possède pourtant à certains égards sa propre clôture en dépit du recours à des procédés de suspension du récit en sa fin, ne serait que l'une des pièces d'un vaste puzzle dont la compréhension rétrospective conférerait un sens à chacun des fragments. (Boillat 2014 : 175)

Lost a été l'objet d'un grand nombre d'ouvrages universitaires, aussi bien monographiques que collectifs, qui consacrent une partie non négligeable à l'analyse au dernier épisode, pour ceux qui sont parus après ce dernier⁷⁶¹. Cornillon insiste par exemple sur le pouvoir révélateur de la fin, et montre que le *finale* reconfigure les attentes génériques qu'elle a contribué à induire tout au long du récit : « il s'avère, à la lumière de la fin, que son univers fictionnel avait toujours été un monde de *fantasy* » (2016a : §14). La construction labyrinthique du récit emmène le spectateur à travers de nombreuses fausses routes et l'identité générique de *Lost* ne peut être saisie que par une interprétation rétrospective qui éclaire les éléments incertains du premier épisode :

À partir du moment où les spectateurs adoptent un regard de *fantasy*, il devient évident que la *fantasy* a toujours été le genre de la série. Le travail sur l'archétype qui mène à une lecture

⁷⁶¹ Voir notamment le numéro de *TV/Series* dirigé par Cornillon et Hatchuel (2016), qui proposent en introduction un relevé des études consacrées à la série, dont Pearson (2009), Kaye (2011), Laist (2011), Moore (2012), Thiellement (2011), Hatchuel (2013).

symbolique est, en effet, à l'œuvre dès le pilote, notamment autour de Locke et du backgammon. (Cornillon 2016a : §9)

Lifschutz propose également une interprétation de la série qui épouse un modèle cyclique :

La fin de *Lost* répond à une cohérence formelle évidente par la présence d'une fin en forme de boucle qui se referme. La fiction naît par le regard de Jack lors de l'épisode pilote : la première image de la série est l'éveil de Jack, la dernière image est l'éveil de Jack. La série naît par le regard de ce personnage et ne peut continuer sans celui-ci. (Lifschutz 2017 : 261)

Les attentes concernant la résolution des mystères de l'île sont pourtant prises de revers dans le dernier épisode. Les scénaristes mettent de côté les multiples énigmes restées sans réponse pour se concentrer sur l'adieu aux personnages, auxquels ils offrent un dénouement heureux, y compris à ceux qui sont morts dans les épisodes précédents, sur le mode d'une possible réalité parallèle (Mittell 2015 : 329).

Dans *How I Met Your Mother*, le narrateur, Ted (Josh Radnor), raconte à ses enfants comment il a rencontré leur mère, qui n'apparaît que dans le dernier épisode de la huitième saison. Comme l'indique Claire Cornillon :

Puisque le récit est annoncé comme tel et que son sujet et son objectif sont prévus, il se construit comme un réseau d'indices qui va conduire à la réponse qu'il a posée en premier lieu, celle de la rencontre avec la mère. (Cornillon 2016b : 164)

L'incertitude initiale est posée dès le titre et le récit se perd en digressions analeptiques, en apparence adventices, mais qui sont réinterprétées à la lumière du dénouement en déplaçant le questionnement initial : la motivation de Ted n'était finalement pas de raconter à ses enfants la manière dont il avait noué une relation avec leur mère, morte six ans plus tôt, mais de justifier auprès d'eux son envie de vivre avec Robin (Cobie Smulders), dont la rencontre est mise en scène dans le pilote. Le pilote jouait précisément sur la construction d'un malentendu : le spectateur était amené à croire, jusqu'à la surprise finale de la dernière scène de ce premier épisode, que Robin était la mère des enfants de Ted. Neuf saisons plus tard, le *finale* entraîne une réognition du premier épisode, et plus généralement de l'ensemble de la série : l'histoire de la relation entre Ted et Robin ne constituait pas une déviation par rapport à l'objectif du récit, elle en était le cœur⁷⁶². Ainsi, suivant Cornillon :

⁷⁶² Cornillon (2016) montre que ce dispositif repose essentiellement sur le rôle de la subjectivité et de la narration non fiable.

La force de la fin de la série est donc de jouer sur un *twist* final, qui amène à repenser l'intégralité du récit et qui lui donne un sens, mais un *twist* qui porte sur la forme même de la narration. [...] L'événement importe finalement peu dans *How I Met Your Mother*, ce qui importe est la manière dont on choisit de s'en souvenir, c'est-à-dire de le raconter. (Cornillon 2016b : 168-169)

Cette interprétation, qui valorise la dimension métanarrative de la série, ne fait guère consensus parmi les spectateurs – ce dont Cornillon convient elle-même. L'épisode final de *How I Met Your Mother* reçoit la note très médiocre de 5,7 sur IMDb⁷⁶³. Les évaluations les plus négatives soulignent que le dénouement choisi par les scénaristes a pour effet de gâcher l'ensemble. L'impression générale est davantage celle de la perte de sens que celle de la reconfiguration du sens :

J'ai lu quelque part que les scénaristes voulaient nous ramener à la « case départ » ou à quelque chose qui s'en rapproche. Il y a une différence entre nous donner quelques souvenirs et entièrement RAMENER VOS PERSONNAGES À LEURS SITUATIONS PRÉCÉDENTES⁷⁶⁴. (Kathleen Miao, 2 avril 2014)

Et Ted qui finit avec Robin?! VOUS VOUS FICHEZ DE MOI?! Je pensais qu'après avoir rencontré la Mère, il finirait par renoncer à Robin. Mais en fait, la Mère n'était qu'un bouche-trou. Ça m'a dévasté. Les 5 dernières minutes ont tout simplement ruiné la série. Le titre *How I Met Your Mother* n'a plus aucun sens maintenant ! [...] Son récit était une manière indirecte de faire savoir [à ses enfants] combien il aimait Robin. La Mère n'a aucun rôle significatif dans cette histoire⁷⁶⁵. (Salman Sulifan, 14 avril 2014*)

Chers scénaristes, les fans de *HIMYM* ont suivi la série pendant NEUF foutues années, donc si vous pensez que la déception dont ils se plaignent est uniquement due au fait qu'ils voulaient que [Robin et Barney] restent ensemble que la Mère ne meure pas, vous vous trompez. C'est cette fin qu'ils voulaient parce que vous avez utilisé au moins deux saisons pour les convaincre que c'était la meilleure. C'est vous, les scénaristes, qui avez construit l'attente de ce genre de *happy ending*⁷⁶⁶ ! (emmaliu213, 14 avril 2014*).

⁷⁶³ Note relevée le 11 septembre 2018, issue d'une moyenne des notes attribuées par 13'549 internautes.

⁷⁶⁴ « I read somewhere that the writers wanted to bring us back "full circle" or something along the lines of that. There is a difference between giving us a few reminiscent moments, than completely BRINGING YOUR CHARACTERS BACK TO THEIR FORMER SITUATIONS. »

⁷⁶⁵ « And Ted ending up with Robin?! ARE YOU KIDDING ME?! I actually thought that after meeting the Mother, he would finally let Robin go. But it turns out, the Mother was just a rebound to him. This got me devastated. The last 5 minutes basically destroyed the show. The title "How I Met Your Mother" doesn't make any sense now! [...] The storytelling was an indirect way of letting [his kids] know how much he loved Robin. The Mother had no significant role in this story. »

⁷⁶⁶ « Dear writers, HIMYM fans have followed the show for NINE freaking years, so if you think the disappointment that fans complaining about is just because they only want B&R stay together and the Mother not die, then you are wrong. They want this ending because you use at least 2 seasons to convince them this is for the best. The expectation for this kind of happy ending is actually built by you, writers! »

La configuration finale, attendue depuis plusieurs années, s'avère décevante pour les spectateurs, auxquels elle donne l'impression que la série tournait sur du vide. On retrouve un problème déjà souligné dans le chapitre 5 : les séries qui se rabattent trop ouvertement sur le niveau métanarratif rendent la manipulation scénaristique ostentatoire et contredisent l'impression d'un déroulement autonome de l'événementialité fictionnelle⁷⁶⁷. Lorsque le geste scénaristique l'emporte trop visiblement sur le traitement du monde narratif, les spectateurs se sentent souvent trahis. Ici, le fait de tuer la « Mère » quelques épisodes seulement après son arrivée dans la série est perçu comme un développement cynique et immoral, alors que la planification semblait diriger le récit vers une autre issue. En d'autres termes, les cinq dernières minutes du dernier épisode ne leur paraissent pas cohérentes avec la configuration attendue, vers laquelle l'intrigue semblait se diriger. La réception journalistique du *series finale* de *How I Met Your Mother* est également majoritairement négative. Un article des *Inrockuptibles*, qui se demande si *How I Met Your Mother* n'est pas « la pire fin de série de tous les temps », compare la série à un « *Lost* des sitcoms » :

On n'ira pas jusqu'à dire que le mystère de l'ananas oublié sur la table de chevet nous a autant valu des nuits blanches à se gratter le cerveau que l'ours polaire dans *Lost*. Mais on peut quand même constater que pour une sitcom, *How I Met* s'appuyait énormément sur un quotient « mystères ». Intrigue à tiroirs, généalogie des personnages, flashbacks et flashforwards à la pelle, tous ces procédés étaient censés servir l'histoire de la rencontre de Ted et la future mère de ses enfants.

[...] Alors que des théories malheureuses envahissaient la toile il y a quelques semaines sur la possible mort de la mère provoquant déjà la fureur des fans, *How I Met Your Mother* a encore une fois déçu et tourné en rond. « *Kids, cette histoire de la rencontre avec votre mère n'est qu'un prétexte hein, en fait je veux juste me remettre avec votre tante Robin.* »

Si les premières saisons constituent toujours en soi un très bon début de sitcom, l'une des plus attachantes des années 2000, on ne peut s'empêcher, à la lumière de sa conclusion, de se demander si *How I Met Your Mother* n'était pas surtout « Comment parler neuf ans pour ne rien dire »⁷⁶⁸.

C'est donc l'excès de planification qui est mis en cause par une partie des spectateurs dans le cas de *How I Met Your Mother*. Les internautes comme les journalistes reprochent aux scénaristes d'avoir conservé le dénouement initialement prévu

⁷⁶⁷ Voir p. 309-328.

⁷⁶⁸ Claire Pomarès, 1^{er} avril 2014, « “How I Met Your Mother”, pire fin de série de tous les temps ? », *Les Inrockuptibles* [en ligne]. URL : <https://www.lesinrocks.com/2014/04/01/cinema/met-mother-pire-fin-de-serie-de-les-temps-11494001/>

alors que celui-ci était rendu obsolète après neuf ans de récit au cours desquels les relations entre les personnages ne correspondaient plus à celles de la première saison :

ce « retournement » de situation est en fait attendu depuis le premier épisode, mais camouflé à coup de « Tante Robin » (non ce n'est pas la mère et ce n'est pas l'histoire que je vous raconte), de mariage de celle-ci avec Barney, et de va et vient [*sic*] entre les deux personnages qui nous convainquent totalement qu'ils n'ont rien à faire ensemble⁷⁶⁹.

Les scénaristes sont donc accusés d'avoir construit l'attente forte d'un « faux » dénouement pour préserver le caractère surprenant du dénouement planifié dès le pilote, d'où le sentiment de trahison ressenti. Ils sont en quelque sorte pris à leur propre piège : le dénouement « miroir aux alouettes » est celui qui polarisait le désir des spectateurs, qui rêvaient d'un *happy ending* incluant la « Mère » dont l'absence a hanté presque toute la série.

À l'inverse, c'est le défaut de planification qui est mis en avant par les spectateurs déçus par le *finale* de *Lost*, qui avaient foi dans la maîtrise des scénaristes et envisageaient l'enchevêtrement de fausses pistes comme un retardement de la révélation finale :

Je soupçonnais depuis quelques saisons que les créateurs de *Lost* étaient acculés. L'épisode final l'a prouvé. Ils ont été incapable de fournir la moindre réponse logique ou instructive aux questions nombreuses et variées que leur scénario a engendré au cours de la série⁷⁷⁰. (Venge, 25 mai 2010*)

L'aspect positif de « The End » est qu'il y a quelques scènes d'émotion excellentes et satisfaisantes quand les personnages, pris dans la réalité alternative, se rappellent la chronologie principale et l'amour qui les unit. Cela marche très bien, au moins jusqu'aux dix dernières minutes, où l'on apprend qu'ils sont en fait tous morts et qu'ils sont dans une sorte de dimension provisoire avant leur départ définitif. Non seulement cela n'a pas de sens, mais cela invalide tout ce qui est arrivé dans l'univers alternatif⁷⁷¹. (Steve Easton, 25 mai 2010*)

S'il s'agissait d'une série qui portait uniquement sur les gens, leurs relations, leurs difficultés, leurs revers émotionnels, leur quête de sens, et qui n'avait rien d'autre à offrir, alors elle ne serait aucunement originale et pourrait facilement être remplacée par des tonnes d'autres séries dramatiques qui ont déjà exploré ce concept dans tous les sens. Ce qui rendait *Lost* unique et spéciale, c'était l'aura de mystère, l'incertitude quant à ce qui était réel ou non, le symbolisme

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ « For the past several seasons I suspected that the creators of "Lost" were writing themselves into a corner. The series finale proved it. They were unable to supply any logical or informative answers to the many very diverse questions their writing generated during the series. »

⁷⁷¹ « So the good aspect of The End was there were some excellent and satisfying emotional scenes as the characters in the alternative reality remembered the main time line, and their love for each other. This worked very well, at least until the last ten minutes, when we learn that they're actually all dead, and are in some kind of waiting dimension before moving on. Not only does this make no sense, but it completely invalidates everything that happened in the alternative universe. »

mythologique, le sentiment angoissant de danger sans savoir ce qu'il y a à craindre exactement. C'est cela qui rendait *Lost* différente des autres séries. Et les scénaristes l'ont toujours su. Sinon, pourquoi auraient-ils terminé chaque épisode par une révélation déconcertante, un événement inexplicable ou un mystère supplémentaire ? Ils savaient que la seule raison pour laquelle les gens continuaient de la regarder était l'espoir aveugle qu'à la fin de la série, ces questions – du moins les plus importantes – trouveraient une réponse. Et cela n'a pas été le cas⁷⁷². (CMM Maniac, 25 mai 2010)

Cependant, sur IMDb, « The End » ne souffre pas d'une défaveur aussi forte que le *finale* de *How I Met Your Mother*, puisqu'il obtient une note moyenne de 8,3⁷⁷³. Hugo Clémot réfute l'idée selon laquelle les incertitudes laissées sans réponse révèlent l'impuissance des scénaristes face à la machine fictionnelle qu'ils ont eux-mêmes mise en place :

Loin d'être une insuffisance des scénaristes, l'absence de résolution satisfaisante à la fin de la série est donc plutôt une déclaration sur le rapport que nous devons entretenir avec les séries télévisées et nos existences. En effet, quand nous sommes déçus par la fin de la série, c'est non seulement parce qu'en nous faussant compagnie, la série met un terme au plaisir que nous y avons pris, mais surtout parce qu'elle nous renvoie à nos propres pertes et à la nécessité d'avoir à trouver de nouvelles manières de renouer le contact avec le monde et les autres, c'est-à-dire d'avoir à réinventer la forme de notre propre vie. (Clémot 2016 : §37)

Clémot considère ainsi que l'insatisfaction et la frustration que cause le dénouement de *Lost* enclenchent un questionnement existentiel plus large : la valeur « problématique » de la fin de *Lost* est valorisée à la manière dont Eco ([1979] 1985 : 16-18) distinguait entre littérature populaire et littérature savante. Là encore, l'analyse est prise dans un discours de légitimation : le degré de raffinement du dispositif est considéré comme proportionnel au gain cognitif, affectif, idéologique et existentiel que peuvent en tirer les spectateurs, qui en ont parfois une interprétation opposée. Le dénouement d'ensemble de *Lost* – ou plutôt son absence de dénouement, ne pouvait ainsi satisfaire que les spectateurs qui apprécient le régime métanarratif :

Si la dernière saison n'a pas satisfait grand monde, c'est bien sûr parce qu'il n'y a pas de réponse possible aux questions posées par la diégèse, puisque la solution des énigmes résidait dans la

⁷⁷² « *If this was a show solely about people, their relationships, their life struggles, their emotional setbacks, their search for meaning, and had nothing else to offer, then it wouldn't be original in any sense and could easily be replaced with tons of other dramatic series which already explored this concept over and over. What made Lost unique and special was the aura of mystery, the uncertainty of what's real and what's not, the mythological symbolism, the eerie sense of danger without knowing exactly what to fear. That's what made Lost different from any other show. And the writers knew that all along. If not, why would they end almost every single episode with a confusing revelation, an unexplained event or an added mystery? They knew that the only reason people kept on watching it was the blind hope that, by the end of the series, at least the most important of these would be answered. And they weren't.* »

⁷⁷³ Note relevée le 11 septembre 2018, issue d'une moyenne des notes attribuées par 8'001 internautes.

superstructure sérielle elle-même matérialisée par l'île. *Lost* n'était rien d'autre que la mise en scène de ses propres mécanismes fictionnels. (Letourneux 2017 : 434)

Mittell opte quant à lui pour une argumentation plus subjective lorsqu'il étudie le *finale* de *Lost* :

En tant que dénouement émotionnel de la série, cette résolution a bien réussi, pour moi et pour beaucoup d'autres, à offrir une clôture et à aider les spectateurs que nous sommes à lâcher prise. Mais en tant qu'explication cohérente de ce que nous avons vu tout au long de la dernière saison, elle nécessite d'être scrutée de plus près⁷⁷⁴. (Mittell 2015 : 327*)

Il se situe tout à fait dans la lignée des déclarations des internautes qui se déclarent satisfaits de la fin :

Ce long épisode est brillant et confirme que *Lost* n'était pas seulement une série fondée sur ses personnages, mais qu'elle était également définie par les liens intimes qui les unissait [...]⁷⁷⁵. (ajaymittal, 24 mai 2010*)

Cette série parlait d'êtres humains. De la vie qu'ils mènent. Des choix qu'ils font. Des croyances qui les meuvent. Des peurs qui les paralysent. De leurs victoires et de leurs échecs. De leurs amours et de leurs batailles. Elle parle de nous et des petits mondes que nous nous construisons avec les gens auxquels nous sommes connectés⁷⁷⁶. (ModernMythMan, 24 mai 2010*)

Au moment du dénouement de *Lost*, les internautes débattent pour défendre leur réponse à une question d'ensemble : finalement, de quoi parlait la série ? Pour certains d'entre eux, la résolution des énigmes importe moins que l'attachement aux personnages, et inversement pour d'autres. Pour le formuler en des termes plus techniques, l'évaluation de l'expérience varie selon que les spectateurs accordent la priorité au niveau *cognitif* ou au niveau *affectif* de l'immersion dans le monde de *Lost*. Mittell rend compte de la pluralité des réactions du public en proposant à la fois une lecture « malveillante » et une lecture « bienveillante⁷⁷⁷ » du *finale* de *Lost*, qui n'invalide pas la première (2015 : 327-328*). En refusant de trancher définitivement, il montre bien que le terrain fictionnel est conflictuel et tissé de désaccords interprétatifs et évaluatifs.

⁷⁷⁴ « *As an emotional denouement to this series, this resolution worked well for me and many others to provide closure and help us viewers let go. But as a coherent explanation for what we had spent the last season watching, it requires a bit more unpacking.* »

⁷⁷⁵ « *This brilliant extended episode confirmed that Lost was not only a show based on the characters but also one that was defined by the intimate bonds between these characters [...].* »

⁷⁷⁶ « *This show was about human beings. The lives they lead. The choices they make. The beliefs that drive them. The fears that cripple them. Their triumphs and their failures. Their loves and their battles. It's about us and the little worlds we make for ourselves with the people we are connected to.* »

⁷⁷⁷ « *unsympathetic reading* » / « *sympathetic reading* »

Je m'intéresserai dans la section suivante aux désaccords concernant la *finale* de *Downton Abbey*, tels qu'ils s'expriment à travers la pratique du *live-tweet*. Si l'on adopte une perspective formelle, le dénouement de *Downton Abbey*, qui n'est pas problématique et n'engendre aucune reconnaissance d'ensemble, présente un intérêt limité, mais son importance culturelle est indéniable et la série a occupé une part non négligeable dans le vécu des spectateurs.

2. La fin d'une série comme rituel : *Downton Abbey*

Rappelons d'abord quelques éléments sur la série afin de comprendre les enjeux de la *finale*. Devenue « culte » dès la diffusion de sa première saison, *Downton Abbey* a connu une fortune médiatique qui s'explique peut-être dans l'articulation de la formule du soap à un perspectivisme idéologique qui interdit toute interprétation réductrice. En mettant en scène des tensions entre les différentes classes sociales au sein du domaine, elle propose une variation sur le thème, maintes fois abordé dans la fiction, de la transition d'un ordre aristocratique finissant à un ordre nouveau, dominé par la bourgeoisie. La série s'est vu reprocher sa complaisance, notamment de la part de la gauche, dans le portrait bienveillant de la famille Crawley (Hugh Bonneville), qui contribue à figer une image d'Épinal du « bon maître » qui gagne le respect de ses employés par son attention à leur bien-être et sa tolérance vis-à-vis de leurs écarts. D'autant que le plus ardent gardien de l'ordre ancien n'est pas Lord Crawley, mais Carson (Jim Carter), le majordome, qui définit son identité par sa fonction et défend vigoureusement le privilège de ses maîtres et le protocole qui y est attaché. Les conflits les plus violents surgissent souvent entre pairs, à l'image des complots ourdis par Thomas Barrow (Rob James-Collier), le valet de pied. Ces critiques s'appuient également sur le parcours personnel du créateur de la série, Julian Fellowes, qui occupe un siège de conservateur à la Chambre des Lords.

Cependant, le récit affiche une volonté de représenter tous les points de vue, ce qui empêche toute tentative de lecture monolithique. Les éléments qui accusent un certain passéisme politique trouvent aussitôt leur contre-point progressiste, condamnant les arguments des critiques de gauche à la réversibilité. Le spectateur peut se raccrocher à de multiples points d'ancrage : aux sympathies conservatrices de Lord Crawley répond par exemple l'engagement socialiste de Tom Branson (Allen Leech), l'ancien chauffeur qui épouse Sybil (Jessica Brown Findlay), la plus jeune des filles Crawley. Lorsque celle-ci

meurt en couches⁷⁷⁸, Tom est accueilli comme un membre de la famille à part entière. Les problèmes d'intégration que rencontre alors Tom, qui se retrouve dans une position inconfortable de transfuge de classe, sont le révélateur de la distance qui persiste entre le monde des serviteurs et le monde des maîtres : il ne parvient pas à accepter pleinement son appartenance à sa famille d'adoption, malgré les liens affectifs qui l'unissent à elle. Pourtant, malgré ces limites, les problématiques locales s'avèrent généralement supérieures aux antagonismes de classe. Après avoir tenté de son côté quelques opérations calamiteuses, Lord Crawley constate son incapacité à trouver seul des solutions pour entretenir la propriété et confie à Matthew (Dan Stevens), le bourgeois, et à Tom, le prolétaire, le soin d'en moderniser la gestion. C'est ensuite une femme, Mary (Michelle Dockery), qui prend le relais de son défunt époux pour assister son père et son beau-frère dans cette tâche. La préservation de Downton Abbey a donc une fonction fédératrice qui permet de dépasser les hiérarchies de classe et de genre. En détaillant le point de vue des différents personnages, quelles que soient leurs origines sociales et leurs opinions politiques, la série cherche ainsi à atteindre une forme d'équilibre idéologique. Suivant une dynamique narrative éprouvée, les trajectoires des individus s'inscrivent dans des changements sociaux qui les débordent et cherchent à renégocier leur position par des stratégies contrastées. Face à la brutalité des changements économiques et des événements historiques, la solidarité de la famille et de leurs employés leur permet de traverser les épreuves qu'ils rencontrent. La lutte des classes n'est pas une notion valide à Downton Abbey : les divergences de classe sont abordées à travers le prisme des relations inter-individuelles, et les différends se résolvent par un jeu de concessions de la part de chacun des personnages, qui finissent toujours par accepter de nuancer leurs préjugés dans le dialogue avec autrui. Cette optique irénique, qui permet au spectateur de s'attacher à des personnages aux parcours variés, aboutit à un récit polyphonique et consensuel, ce qui explique certainement la capacité de la série à rassembler un large public. En outre, la problématique socioéconomique s'articule avec les éléments thématiques et modaux importés du *soap opera* : morts dramatiques, fiancées abandonnées à l'autel, liaisons secrètes, enfants cachés... Le stéréotype narratif du « *Will they or won't they ?* », qui consiste à retarder indéfiniment le dénouement des intrigues amoureuses par de multiples rebondissements, est ici nourri par la redéfinition progressive des relations de classes au sein du domaine.

⁷⁷⁸ Voir chapitre 7, p. 425-431.

De plus, le regard nostalgique sur le passé et la fascination pour un mode de vie somptuaire sont nuancés par une distance ironique. Dans cette carte postale léchée d'une société de castes aux mœurs obsolètes, qui verse délibérément dans tous les clichés liés à la culture anglaise « *old school* », il ne manque aucun passage obligé, des sorties à cheval aux dîners mondains et le spectateur peut tirer un plaisir quasiment folklorique à regarder des parties de chasse au cours desquelles des aristocrates guindés s'écharpent à coups de remarques fielleuses tout en massacrant de malheureux volatiles. Les conflits sont résumés avec sarcasme par la mère de Lord Crawley, Lady Violet (Maggie Smith), qui érige l'aversion pour toute forme de vulgarité et le racisme de classe en principes vitaux, et dont l'art des formules bien senties synthétise à la fois la tradition aristocratique du bon mot et le goût contemporain pour les *punchlines* mémorables, qui sont souvent récupérées et détournées sous forme de memes par les internautes. L'accueil à la fois méfiant et subjugué qui est réservé aux aménagements technologiques modernes du domaine et les coutumes rigides d'une aristocratie guindée sont ainsi des motifs comiques récurrents dans la série, qui surjoue le décalage avec l'époque contemporaine. Les événements les plus improbables font le bonheur des réseaux sociaux qui les détournent allègrement.

Entre ses intrigues mélodramatiques, sa production soignée, et le sarcasme dont elle fait preuve, la série peut jouer sur le tableau du plaisir coupable et de l'escapisme pour attirer le public, sans pour autant renoncer à une légitimité symbolique qui la distingue de l'ensemble des *soap operas*. Cependant, si la série a été initialement saluée par la critique, les chroniqueurs se sont montrés de moins en moins enthousiastes au fil des saisons, refroidis par une gestion de la mise en intrigue qui assume de plus en plus clairement l'héritage du *soap opera*. Au moment de l'annonce de Fellowes et de son équipe, la journaliste au *Guardian* Viv Groskop s'étonne du nombre de prix reçus par *Downton Abbey* et de son succès à l'exportation, alors que « beaucoup de ceux qui l'ont regardée – particulièrement la cinquième saison – arguent que la caractéristique principale de *Downton Abbey* est que, malgré son lustre et son faste, elle est remarquablement mauvaise⁷⁷⁹ » :

Peut-être qu'à l'instar de Matthew, qu'un picotement au niveau de ses membres inférieurs a poussé à jaillir de son fauteuil roulant – retour à la vie, retour à la virilité ! –, la sixième saison de *Downton* va se réinventer, et avoir soudain du sens et devenir profondément captivante. Mais d'une façon ou d'une autre, j'en doute. L'absence de toute logique a été jusqu'à présent l'improbable recette miracle

⁷⁷⁹ « *many who have watched it – particularly through all five series – would argue that Downton Abbey's salient feature is that, despite all the gloss and glitz, it is outstandingly bad.* »

de la série, et j'imagine que l'oncle Julian garde ses cartouches les plus insolites pour son dernier tour de piste. D'une manière profondément perverse et masochiste (qui est la seule manière de regarder *Downton*), j'ai hâte de voir ça. Mais j'ai surtout hâte que ça se termine – enfin⁷⁸⁰.

En effet, alors que les rumeurs vont bon train sur la fin de la série, un communiqué sur le site d'ITV publié le 26 mars 2015 confirme officiellement que la saison 6 sera la dernière. Le directeur général de la société de production Carnival Films et producteur exécutif de *Downton Abbey*, Gareth Neame, publie la déclaration suivante :

Des millions de personnes dans le monde entier ont suivi l'aventure de la famille Crawley et de leurs serviteurs pendant les cinq dernières années. Il arrive inévitablement un moment où toutes les séries doivent finir, et *Downton* n'y fait pas exception. Nous voulions fermer les portes de Downton Abbey au moment où il nous semblait que les différentes intrigues pourraient se rejoindre de façon adéquate et naturelle et où la série serait toujours aussi appréciée par ses fans. Nous vous promettons une dernière saison pleine de drame et d'intrigue, comme d'habitude, ce à quoi s'ajoutera le plaisir de découvrir comment et où tout va se terminer⁷⁸¹*...

Gareth Neame signale ainsi que la fin de la saison correspond bien à l'intention auctoriale et qu'elle n'est en rien déterminée par des contraintes de production. L'usage de l'adjectif « naturel » dénote une volonté de donner le sentiment d'un déroulement autonome de l'événementialité fictionnelle : dans cette perspective, une fin réussie respecte la cohérence et la temporalité internes et efface au maximum les traces de construction scénaristique. On retrouve ici la problématique contemporaine relevée par Lifschutz (2015), qui consiste à trouver le moment opportun pour achever l'ensemble. Cette information oriente les attentes des publics en annonçant le dénouement à venir, ceci évidemment à des fins publicitaires : il s'agit de provoquer chez les spectateurs un

⁷⁸⁰ « *Maybe like Matthew with his tingle down below suddenly forcing him to spring upwards from his bath chair – back to life, back to virility! – Downton series six will reinvent itself, and suddenly make sense and be deeply compelling. But somehow, I doubt it. The lack of any logic whatsoever has to date been the drama's unlikely magic bullet and I imagine that for the final hurrah Uncle Julian will fire his most random shots yet. In a deeply perverse and masochistic way (the only way in which to watch Downton), I look forward to it. But not as much as I look forward to it – finally – being over.* » Viv Groskop, 26 mars 2015, « The end of Downton Abbey: why I won't be shedding a tear », *The Guardian* [en ligne]. URL : <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2015/mar/26/the-end-of-downton-abbey-why-i-wont-be-shedding-a-tear>

⁷⁸¹ « *Millions of people around the world have followed the journey of the Crawley family and those who serve them for the last five years. Inevitably there comes a time when all shows should end and Downton is no exception. We wanted to close the doors of Downton Abbey when it felt right and natural for the storylines to come together and when the show was still being enjoyed so much by its fans. We can promise a final season full of all the usual drama and intrigue, but with the added excitement of discovering how and where they all end up...* » 26 mars 2015, « Carnival Films and ITV announce Season 6 to be the final Downton Abbey », Communiqué de presse du site d'ITV [en ligne]. URL : <https://www.itv.com/presscentre/press-releases/carnival-films-and-itv-announce-season-6-be-final-downton-abbey>

sentiment de nostalgie anticipée et de les inciter à se projeter dans un avenir proche, dans lesquels ils seront privés de nouveaux épisodes de leur *costume drama* préféré. Ainsi, définir la saison à venir comme étant la dernière conduit à jeter un regard rétrospectif sur la série, comme si elle appartenait déjà au passé, alors même que le travail de production n'est pas terminé et que la diffusion n'a pas commencé, comme le montre le résumé livré par Julian Fellowes, qui revient sur le succès inattendu de *Downton Abbey* :

L'aventure Downton a été extraordinaire pour tous ceux qui y ont pris part. Les gens nous demandent si nous savions ce qui allait se passer quand nous avons fait la première saison : nous n'en avons bien sûr aucune idée. Quant aux raisons pour lesquelles la série a eu un tel impact et a touché autant de gens dans le monde, de tous âges, de toutes nationalités et de toutes sortes, je serais incapable de les expliquer. Mais je sais à quel point nous sommes reconnaissants d'avoir pu vivre cette expérience unique. Je soupçonne que la série restera finalement toujours un jalon considérable dans nos carrières, ce qui sera une bénédiction et un honneur si cela se vérifie^{782*}.

Cependant, dans une conférence téléphonique tenue le même jour, Gareth Neame se déclare intéressé par la possibilité d'un film, qui prolongerait les aventures des habitants du domaine, projet qui reste toutefois purement hypothétique à ce stade :

Cela nous intéresserait beaucoup. C'est une option que nous envisageons sérieusement. Il est faux d'affirmer qu'il existe un projet de film concret. Rien n'est fermement décidé, aucun contrat n'a été établi avec les acteurs^{783*}.

Quand les séries connaissent un succès aussi massif que celui de *Downton Abbey*, il est rare que les producteurs ne laissent pas la porte légèrement entrouverte, pour reprendre la métaphore utilisée par Gareth Neame. Cette perspective est toutefois trop incertaine pour permettre au public de ne pas envisager les épisodes de la sixième saison comme des adieux définitifs.

En ce qui concerne le récit lui-même, les incertitudes pour lesquelles les spectateurs attendent une résolution se concentrent essentiellement sur l'existence quotidienne des personnages. Contrairement à une série comme *Lost*, le fonctionnement de *Downton*

⁷⁸² « *The Downton journey has been amazing for everyone aboard. People ask if we knew what was going to happen when we started to make the first series and the answer is that, of course we had no idea. Exactly why the series had such an impact and reached so many people around the world, all nationalities, all ages, all types, I cannot begin to explain. But I do know how grateful we are to have been allowed this unique experience. I suspect the show will always be a principal marker in most of our careers as we set out from here, and if so, I consider that a blessing and a compliment.* » Ibid.

⁷⁸³ « *“We would be very interested in that,” he said. “It is definitely something we are contemplating. It is wrong to say there are any [definite] plans for a film. [...] There is nothing firmly in place, no [actors] have been contracted to do it.”* » Mark Sweney, 26 mars 2015, « *Downton Abbey to end after season six* », *The Guardian* [en ligne]. URL : <https://www.theguardian.com/media/2015/mar/26/downton-abbey-to-end-after-season-six>

Abbey n'est que minimalement énigmatique et table en grande partie sur l'investissement affectif vis-à-vis des personnages. Dans un contexte où les épisodes sont ouvertement présentés comme finaux, le questionnement qui occupe les spectateurs articule les niveaux poétique et mimétique : quels personnages auront droit à un dénouement heureux et lesquels en seront privés ? Afin de pouvoir consacrer suffisamment de temps d'antenne à chacun des personnages principaux, les scénaristes ménagent une fin à double détente, répartie sur deux épisodes : le huitième épisode de la saison, diffusé le 8 novembre 2015, et le traditionnel épisode de Noël. L'épisode final de la saison offre une résolution au parcours de vie d'une partie des personnages, tout en laissant indéterminé le destin des autres. Molesley (Kevin Doyle), jusqu'alors majordome à Downton, se découvre une vocation d'enseignant ; le *Bed & Breakfast* de Mrs Patmore (Lesley Nicol), l'ancienne cuisinière, connaît un franc succès après des débuts houleux ; Mary finit par surmonter sa culpabilité vis-à-vis de son défunt mari et par accepter ses sentiments pour Henry, l'épisode s'achevant sur leur mariage. En revanche, le majordome Thomas, qui survit à une tentative de suicide, demeure dans un état de mélancolie prononcé et les projets de mariage d'Edith Crawley (Laura Carmichael) sont anéantis par sa sœur, qui révèle à son fiancé l'existence de sa fille cachée, Marigold. Le dernier épisode offre toutes les « gratifications » qu'Eco relève dans la littérature populaire (1992 [1978]) : aucun personnage ne meurt, ceux qui se sont mal comportés se rédiment, les histoires d'amours mal embarquées connaissent une issue heureuse – Isobel Crawley (Penelope Wilton) et Lord Merton (Douglas Reith) se fiancent, Daisy (Sophie McShera) décide de s'installer à la ferme avec Andy (Michael C. Fox), et surtout Edith épouse enfin Bertie Pelham (Harry Hadden-Patton). Les scénaristes prennent également le soin de semer les indices d'une future idylle entre des personnages qui n'étaient jusqu'alors pas directement concernés par les multiples intrigues romantiques (rapprochement entre Tom et l'éditrice d'Edith par exemple). Le *finale* est donc minimalement métanarratif ; tout au plus quelques dialogues offrent-ils la possibilité d'une double lecture, le motif de la fin étant thématiquement à de multiples reprises :

Branson : – Je déteste les adieux.

Lady Mary : – Il y en a beaucoup en ce moment, semble-t-il*⁷⁸⁴.

Thomas : Même les meilleures choses ont une fin*⁷⁸⁵.

⁷⁸⁴ « *I hate goodbyes. - There seems to be so many of them these days.* »

⁷⁸⁵ « *Even good things come to an end.* »

Lady Violet : Avec un peu de chance, ils seront à peu près heureux. Soit la version anglaise d'un dénouement heureux^{786*}.

Mais cette sursignification du dénouement n'a rien d'une démonstration de force de la part des scénaristes. L'objectif, en apparence plus modeste, consiste essentiellement à offrir au public un sentiment de soulagement suffisant pour adoucir la tristesse de la séparation. Comme souvent dans les *finales* de séries, la dimension configurante du dénouement dépend du « sentiment de fin » ressenti par les personnages au niveau diégétique. La tâche n'est pas forcément moins complexe : étant données la variété des attentes des spectateurs, il s'avère difficile de proposer un dénouement véritablement consensuel.

La suite de mon analyse s'appuiera sur l'extraction des contenus postés sur Twitter par les spectateurs britanniques pendant la diffusion de l'épisode de Noël (« *live-tweet* »), soit plus de 6'000 *tweets*, recueillis entre 20h40 (quelques minutes avant le début de la diffusion) et 22h50 (quelques minutes après la fin de la diffusion), qui permettent de se situer au plus près des réactions immédiates du public et offrent de nombreuses informations sur le contexte de réception⁷⁸⁷. Le *live-tweet* est symptomatique des pratiques en quasi synchronie du « *just in time fandom* » (Hills 2002 : 178), mais il excède le cadre du seul *fandom*, puisqu'il concerne tout type de public, y compris de non-public, puisque certains usagers utilisent le réseau pour se plaindre de l'espace médiatique et social que prend une série qu'ils n'apprécient pas.

a) **Le contexte de réception**

Le dernier épisode est diffusé le jour de Noël, donc dans le cadre d'une réception familiale pour la plupart des spectateurs, comprenant l'ensemble de la famille, toutes générations comprises, et non plus seulement les membres du foyer. La dimension *rituelle* qui est attribuée à l'épisode de Noël apparaît nettement : certains usagers postent des photos de leur famille devant la télévision, ou simplement de la télévision près du sapin de Noël, *Downton Abbey* faisant pleinement partie du rituel festif (voir Annexe, illustration 1). Le visionnage réunit ainsi à la fois un public d'amateurs de la série, qui lui accorde une attention soutenue, et un non-public, contraint de regarder l'épisode avec le

⁷⁸⁶ « *With any luck, they'll be happy enough. Which is the English version of a happy ending.* »

⁷⁸⁷ Une sélection de ces *tweets* se trouve en annexe, p. 635. J'y renvoie lorsque je mentionne des illustrations numérotées.

reste de la famille et qui ne lui accorde généralement qu'une attention oblique⁷⁸⁸ (illustration 2). Le *finale* constitue donc à la fois le renouvellement et la fin de ce rituel. Pour le public irrégulier, en vertu de la narration globalement feuilletonnante de *Downton Abbey*, les événements représentés ne font guère sens (illustration 3). Parmi les amateurs, certains regardent collectivement l'épisode, tandis que d'autres s'exfiltrent pour pouvoir le regarder alors que les autres s'en fichent, et expriment leur satisfaction d'avoir pu se défaire de leurs obligations familiales pour en profiter en paix (illustration 1). D'autres enfin sont dans l'obligation de reporter le visionnage et signalent leur crainte de se faire « spoiler » l'épisode (illustration 4). Quoiqu'il en soit, le calendrier de la diffusion implique généralement une négociation du visionnage au sein de la famille. Twitter permet ainsi d'accéder également à des témoignages indirects (illustration 5) : certains usagers décrivent les réactions de leurs parents ou de leurs grands-parents, ce qui donne un aperçu des pratiques de groupes moins visibles, souvent plus âgés, qui utilisent moins les réseaux sociaux. À travers tous ces exemples, on constate que l'actualisation de *Downton Abbey* est bien un événement social, qu'il s'agisse de réaffirmer le lien familial ou de prendre ses distances avec celui-ci.

Pour autant, le visionnage exige un silence religieux : les amateurs ne tolèrent pas la moindre intervention qui pourrait nuire à la qualité de leur attention (illustration 6). À l'inverse, parmi les usagers qui subissent l'épisode, certains déplorent la nuisance que constitue la télévision pour les relations familiales et d'autres s'amusent à ruiner le plaisir des amateurs en posant des questions à tout bout de champ. La réception se conçoit également au sein d'un paysage télévisuel plus vaste : un grand nombre de chaînes britanniques proposent ainsi des épisodes de Noël de diverses séries. S'instaure une sorte de concours du soap de Noël : la concurrence avec *EastEnders* (BBC One 1985-), diffusé sur le même créneau horaire sur la BBC, est régulièrement mentionnée (illustration 7). Les spectateurs sont contraints de définir un ordre de priorité et de reporter le visionnage de l'une des deux séries. En effet, étant donné le cadre collectif, le choix ne dépend pas toujours d'eux.

⁷⁸⁸ Voir chapitre 2, p. 129.



Je regarde EastEnders plutôt que Downton parce qu'il risque d'y avoir de plus gros *spoilers* dans le premier.



C'est pas juste, ce clash entre EastEnders et Downton. On a perdu le vote Maman et moi, donc on rate Downton*



Pourquoi tout le monde m'oblige à regarder Downton alors qu'il y a EastEnders en même temps ?*

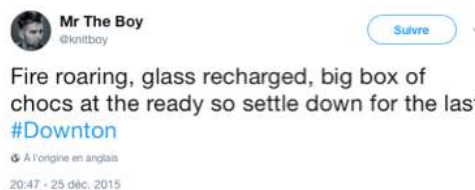
Compte tenu de la saturation de l'offre, les spectateurs ont également la possibilité de s'engager dans un marathon télévisuel de Noël, en enchaînant les épisodes de *Emmerdale* (ITV 1972-), « *Corrie* » (diminutif de *Coronation Street*, ITV 1960-), de *Doctor Who* (BBC 2005-), de *Call the Midwife* (BBC One 2012-), et/ou de l'émission de divertissement *Strictly Come Dancing* (BBC) qui sont tous des programmes qui se prêtent, d'une manière ou d'une autre, à une réception intergénérationnelle⁷⁸⁹ (illustration 8).

Le cadre est à la fois festif et domestique ; les usagers livrent parfois la liste de la nourriture et des boissons qui accompagnent le visionnage : restes du repas de Noël, la « *junk food* », boissons chaude, alcool... Les *tweets* qui précèdent la diffusion donnent ainsi accès à une phase de préparation rituelle – de pré-immersion, pourrait-on dire. Goffman souligne ainsi que « les temps morts du point de vue de l'activité principale [en l'occurrence le visionnage de l'épisode] ne sont pas nécessairement morts du point de vue des circonstances sociales » (1991 [1974] : 255). Les spectateurs aménagent un confort maximal afin d'optimiser le moment de détente et de favoriser l'immersion : *Downton Abbey* se regarde en pantoufles, de préférence au coin du feu (illustration 9).

⁷⁸⁹ Le programme télévisé se répartissait de la manière suivante le 25 décembre 2015 sur la BBC et sur ITV :
 BBC One : 17h15 *Doctor Who* ; 18h15 *Strictly Come Dancing* ; 19h15 *Call The Midwife* ; 20h45 *EastEnders* ; 21h45 *Mrs Brown's Boys* (BBC One 2011-).
 ITV : 18h45 *Emmerdale* ; 19h45 *Coronation Street* ; 20h45 *Downton Abbey*.



Lumières de Noël, pantoufles confortables et Downton Abbey – Joyeux Noël*



Feu dans la cheminée, verre rempli, grosse boîte de chocolats en piste pour le dernier #Downton*



Sandwich à la dinde, oignons marinés, chips et gin prêts pour Downton*

Regarder *Downton Abbey* peut comprendre une part de jeu de rôle : c'est l'occasion pour certains spectateurs de se complaire momentanément dans une « anglicité » volontairement caricaturale, avec un second degré qui éloigne tout soupçon de nationalisme réactionnaire. Cet aspect folklorisant a également séduit à l'étranger : la série permet ainsi d'adopter ponctuellement les codes d'une société fastueuse sans pour autant assumer les valeurs idéologiques qui la sous-tendent. Dans le fil Twitter consacré à *Downton Abbey*, certains usagers condamnent le caractère conservateur de la série et en tirent des conclusions sur les opinions politiques des spectateurs (illustration 10). Pourtant, aucun des amateurs de la série n'exprime son approbation pour le système de servitude qui régit le domaine, cet aspect est généralement mis de côté au profit de l'investissement pour le sort des personnages. L'affection qui leur est portée ne signifie pas une ratification de leurs valeurs, comme le signalent explicitement quelques spectateurs. L'usage « compensatoire » ou « endotélique » (Schaeffer 2002) apparaît ici nettement : le monde de *Downton Abbey* est jouissif précisément parce qu'il s'agit d'un monde *fictionnel*. En tant que tel, il permet d'explorer des possibles politiquement et idéologiquement inenvisageables dans la vie quotidienne. Les récepteurs qui apprécient les dénouements euphoriques et/ou moralisateurs n'appliquent pas nécessairement cette grille de lecture dans leurs interactions avec le monde réel.

b) **Le live-tweet**

L'expression de la tristesse, qui précède et accompagne l'actualisation de l'épisode, est très majoritaire chez les amateurs. Elle se traduit souvent de manière hyperbolique, en mobilisant un répertoire d'émojis. Le sentiment de vide et de manque est délibérément

exagéré par les usagers. On peut observer la récurrence d'expressions quasiment figées dans des centaines de *tweets*, qui tournent autour d'un nombre très réduit de combinaisons syntactico-lexicales : « *not ready for* » / « *not prepared for* » / « *not emotionally ready for* » / « *not emotionally prepared for* » (« pas prêt pour » / « pas préparé à » / pas prêt émotionnellement » / « pas préparé émotionnellement », illustration 11). D'une certaine manière, la redondance de ces expressions accentue le caractère collectif de l'événement : la tristesse de chaque individu s'exprime dans les mêmes termes que ceux du reste de la communauté spectatoriale. Les *tweets* s'adressent d'ailleurs principalement à cette communauté : un certain nombre d'entre eux, qui réagissent à un rebondissement surprenant et qui ont une fonction essentiellement expressive, ne font sens qu'au moment précis où ils sont publiés, lorsqu'ils sont mis en regard avec l'événementialité immédiate de l'épisode (illustration 12). L'absence totale de précisions supplémentaires, à l'exception d'un *hashtag* (#Downton) les rend complètement cryptiques hors de ce contexte. La pratique du *live-tweeting* exige ainsi une synchronie absolue avec les autres usagers. Comme le souligne avec humour cet utilisateur, le fait de mettre l'épisode en pause un instant, même pour le reprendre quelques minutes plus tard, rendrait les *tweets* suivants caducs :



C'est stressant de regarder Downton avec ses parents.
« Non papa tu ne peux pas mettre sur pause quand tu vas pisser il y a des gens QUI SUIVENT MON LIVE-TWEET. »*

On le voit, la « logique de rendez-vous » (Combes 2011) est préservée par l'usage des réseaux en temps réel : c'est l'horaire de diffusion télévisuelle qui demeure le référent temporel universel.

L'appartenance à une communauté peut également s'exprimer à d'autres niveaux, en mettant par exemple l'accent sur une culture partagée. Les clin d'œil à la culture télévisuelle britannique sont ainsi particulièrement appréciés par les spectateurs. L'actrice qui incarne la mère de Bertie, Patricia Hodge, joue également dans une autre série « culte », *Miranda* (BBC 2009-2015) – dont l'aura se limite à l'échelle nationale) –, dans laquelle elle interprète la mère de l'héroïne éponyme. L'expression fétiche de son

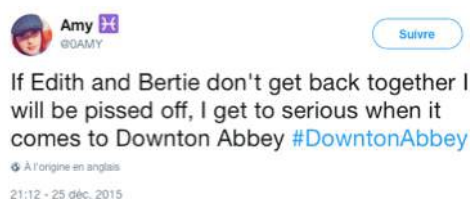
personnage dans la *sitcom*, « *what I call* », est reprise par son personnage dans *Downton*, ce qui a pour effet, pour ceux qui identifient la référence, de renforcer le sentiment d'appartenance à une communauté autour d'un jalon de la télévision nationale, puisque la citation n'est décelable qu'au Royaume-Uni (illustration 13). Julian Fellowes se positionne ainsi lui-même comme un amateur de *Miranda*, créant un effet de proximité avec son public. La concurrence entre les chaînes télévisées est en outre ponctuellement effacée : le fait que *Miranda* soit produite par la BBC, chaîne publique, n'empêche pas qu'un programme diffusé par une chaîne privée lui rende hommage. À travers les allées et venues des acteurs entre les différentes chaînes, et leur mise en scène fictionnelle, le paysage audiovisuel se donne à voir comme un champ irénique autorisant toutes les circulations. Dans le même sens, les spectateurs apprécient de reconnaître un château qui a également servi de décor à *Harry Potter*, ce qui leur permet de se livrer à des ponts transfictionnels entre des mondes narratifs hétérogènes⁷⁹⁰ (illustration 14). Le patrimoine culturel national est ainsi discrètement célébré : l'« identité » britannique ne trouve pas seulement une représentation fictionnelle à travers les personnages de *Downton Abbey*, elle se traduit le recyclage, parfois sursignifié à l'écran, d'éléments tirés d'autres œuvres.

Un autre intérêt d'une étude du *live-tweet* est qu'il permet d'accéder aux scénarios publiés par les spectateurs avant leur réalisation éventuelle dans le monde fictionnel. L'anticipation peut prendre plusieurs formes. Il peut d'agir de l'expression *modalisée* d'un *désir*, ce qui se traduit par la formulation explicite de vœux de *happy ending* concernant un ou plusieurs personnages (illustration 15). Admis dans l'espace domestique, les personnages font comme partie de la famille et suscitent des réactions similaires d'attachement et d'exaspération⁷⁹¹ – à tel point que Fellowes est souvent affectueusement surnommé « *Uncle Fellowes* » (« Oncle Fellowes »). Les conflits entre personnages suscitent la formation de camps parmi les spectateurs. Par exemple, une partie d'entre eux, exaspérés par le comportement de Mary, trouvent injuste qu'elle ait pu épouser l'homme qu'elle aimait dans l'épisode précédent, juste après avoir privé sa sœur de ce bonheur. Ils prennent donc fait et cause pour cette dernière à travers le hashtag « *team Edith* » (« équipe Edith »). Ces vœux peuvent être formulés de façon négative (« il y a intérêt à ce qu'il ne se passe pas ceci » plutôt que « j'espère qu'il se passera ceci ») et s'accompagner de menaces, parfois directement dirigées contre l'équipe de scénaristes

⁷⁹⁰ Voir également chapitre 7, 436-440.

⁷⁹¹ Voir la citation de Chalvon-Demersay (2012 : 41) donnée dans le chapitre 7, p. 393.

(illustration 16), qui rentrent dans le cadre de ce que Goffman nomme des « sous-modalités » (1991 [1974] : 306)⁷⁹² :



Si Edith et Bertie ne se remettent pas ensemble, je vais être dégoûtée, je prends Downton Abbey très au sérieux*



Si Edith n'a pas droit à un *happy ending*, ça va être l'émeute*



Ils ont intérêt à donner un *happy ending* à Edith ou je vais aller foutre mon poing dans la gueule de Fellowes*.

Si ces menaces sont évidemment hyperboliques et n'ont pas pour enjeu d'être mises à exécution, elles n'en sont pas moins révélatrices de l'investissement très fort des fans de la série : le sentiment de colère anticipée est quant à lui bien réel. L'enjeu du *finale*, en tant que seuil de sortie, est particulièrement fort dans la mesure où il n'y a plus de possibilité pour les scénaristes de s'adapter à la demande et de rattraper dans les épisodes ultérieurs un développement regrettable de l'histoire ; les événements fictionnels ont une valeur définitive, les spectateurs ne peuvent plus exercer la moindre influence sur leur déroulement. On peut émettre l'hypothèse que la publication de ces souhaits négatifs remplit potentiellement une fonction apotropaïque, comme si leur formulation dans l'espace public éloignait le danger qu'ils se réalisent.

L'anticipation peut aussi prendre la forme de l'expression *assertive* d'une *probabilité* : il s'agit alors de théories, qui correspondent à des hypothèses internes prenant la forme d'énoncés communicables, ce qui permet de les enrichir par la confrontation avec le reste de la communauté (Mittell 2015 : 173). L'enjeu consiste alors à trouver le scénario le plus proche de celui qui va advenir. Le jeu des probabilités s'étoffe ou s'affine au fil de l'épisode, au fur et à mesure que se développent les diverses péripéties.

⁷⁹² Voir chapitre 6, p. 335.

Par exemple, Thomas est contraint de quitter le domaine et de trouver un travail ailleurs, mais lorsque Carson, le majordome, présente les premiers symptômes de la maladie de Parkinson⁷⁹³, les usagers anticipent son départ à la retraite et le retour (et la promotion) de Thomas pour le remplacer (illustration 17). Dans ce cas, les utilisateurs postent une théorie concernant un dénouement attendu avant qu'il soit diffusé afin de prouver par la suite leur capacité d'anticipation.



On parie que M. Barrow va être recruté pour devenir Majordome en Chef à #Downton quand le titulaire actuel va prendre sa retraite à cause de la maladie ? C'est bien fait, hein ?*



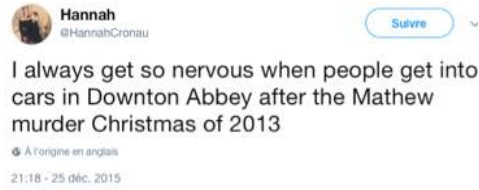
BINGO ! Barrow devient Majordome. Prévisible, mais sympa.*

L'anticipation de ces scénarios est permise par la connaissance, acquise au fil des épisodes, des lois qui régissent le monde fictionnel de *Downton Abbey* ; elle repose également sur des attentes génériques et intradiégétiques, qui s'appuient sur les connaissances engrangées par les publics et qui engendrent une crainte de la répétition. Des séquences actionnelles prototypiques sont ainsi identifiées par les spectateurs. Par exemple, la vie d'Edith, à laquelle les personnages de *Downton* se réfèrent diégétiquement en la nommant « la pauvre Edith » (« *poor Edith* ») a été jusqu'alors semée de malheurs. Lorsqu'elle tombe amoureuse d'un homme, celui-ci l'abandonne à l'autel ou disparaît, ce qui explique que les spectateurs s'attendent jusqu'au tout dernier moment à une nouvelle catastrophe (illustration 18). De même, un personnage qui monte dans une voiture fait anticiper un accident fatal, comme celui qui a coûté la vie de Matthew (illustration 21). Ici c'est bien la *réurrence* – non pas au sens d'une réception récurrente, mais au sens de la réurrence des séquences actionnelles diégétiques –, qui structure l'expérience.

⁷⁹³ Ou, plus exactement, de ce que les spectateurs identifient comme les premiers symptômes de la maladie de Parkinson, qui n'a pas encore de nom à l'époque de *Downton Abbey*.



« Je n'ai jamais été aussi parfaitement heureuse. » Oh mon dieu, est-ce qu'Edith va mourir dans un accident de voiture ?*



Je suis toujours tellement nerveuse quand des gens montent dans des voitures dans Downton Abbey après le meurtre de Noël de Matthew en 2013*

La gestion du rythme narratif peut également constituer un indice de développements possibles. Par exemple, les usagers considèrent que la résolution des problèmes d'Edith intervient trop tôt dans l'épisode pour pouvoir être considérée comme un dénouement et procurer du soulagement, ils anticipent donc de nouveaux retardements (illustration 19).



Il est beaucoup trop tôt dans l'épisode pour qu'Edith soit heureuse. Un désastre est imminent.*

De fait, le conflit qui émerge entre Edith et la mère de Bertie fait envisager la possibilité d'une annulation du mariage, mais cet obstacle est levé au milieu de l'épisode lorsque celle-ci prend sur elle d'annoncer publiquement le mariage et reconnaît les mérites de sa future belle-fille.

Plus largement, l'ensemble des spectateurs semble considérer pour acquis qu'un ou plusieurs personnages vont mourir dans l'épisode, les avis divergent simplement sur son ou leur identité. Cette certitude – en l'occurrence erronée, puisqu'aucun décès ne sera finalement à déplorer – s'appuie sur à la fois sur leurs compétences transnarratives et leurs connaissances intradiégétiques : elle vient de ce qu'ils identifient comme une loi qui régit les *finales* de séries dramatiques de manière générale (la mort d'une partie des personnages principaux souligne la dimension conclusive des *finales* et assure leur densité émotionnelle) et de *Downton Abbey* en particulier, qui a déjà connu son lot de morts tragiques – ce qui explique la forte inquiétude concernant le sort des personnages dont la santé fait entrevoir des signes inquiétants.

À l'inverse, certains usagers formulent délibérément des vœux ou des scénarios qui n'ont aucune chance de se vérifier. Ces spéculations peuvent avoir plusieurs fonctions.

Ils peuvent marquer la déception des fans vis-à-vis de la fiction, dont le cours ne correspond plus à leur souhait. Ils sont alors marqués par le rappel de l'événement qui l'a fait « dérailler » du déroulement qu'elle aurait dû suivre selon eux (la mort de Sybil ou de Matthew notamment, illustration 21). La conscience de leur caractère irréalisable est alors teintée d'amertume.

Il peut aussi s'agir de spéculations ouvertement ludiques, à travers lesquelles les spectateurs marquent une distance ironique vis-à-vis de la série (qui n'a d'ailleurs rien d'incompatible avec leur goût pour celle-ci, pour ceux qui l'apprécient). Ces spéculations peuvent être fondées sur un rejet ou un désintérêt (le public qui se sent « captif » du programme souhaite souvent la mort de l'ensemble des personnages, de préférence dans d'atroces souffrances), ou elle peuvent simplement servir à mettre en valeur l'humour et les capacités imaginatives des spectateurs (illustration 21, illustration 22). Les options les plus courantes sont fondées sur l'incohérence générique (lorsque les spectateurs convoquent des éléments fantastiques ou science-fictionnels – invasions de zombies ou d'extraterrestres par exemple) ou sur un renversement des valeurs politiques prêtées à la série (scénario révolutionnaire dans lequel les serviteurs se révoltent contre leurs maîtres).



Ces scénarios s'appuient parfois sur les événements perçus comme les plus choquants et les plus invraisemblables de la série : les délires anticipateurs sont en quelque sorte justifiés par des précédents avérés dans le récit. Ainsi, dans le cinquième épisode de la sixième saison, diffusé quelques mois plus tôt (18 octobre 2015), une scène grand-guignolesque a particulièrement marqué les esprits : Lord Robert, atteint d'un ulcère, se retrouve à cracher de grands jets de sang sur la table et sur son épouse. Le souvenir de cette scène fait espérer à quelques usagers un « mariage sanglant » pour Edith, digne du « *red wedding* » de *Game of Thrones* – série évidemment en tout point opposée à *Downton Abbey* (illustration 23).

Certains scénarios ont un statut ambivalent. Le retour du père de Marigold, Michael Gregson (Charles Edwards), disparu en Allemagne, ou celui de l'héritier défiguré du domaine sont ainsi souvent évoqués comme des péripéties possibles qui retarderaient ou empêcheraient le mariage d'Edith (illustration 24). Certains spectateurs envisagent ce scénario comme réalisable dans la mesure où la mort de Michael n'a jamais été véritablement prouvée (elle leur apparaît donc comme une « zone indéterminée » du récit, dans la terminologie de Doležel⁷⁹⁴), tandis que d'autres s'en servent pour souligner humoristiquement les excès mélodramatiques dans lesquels *Downton Abbey* a régulièrement versé.



« Donc tout est réglé. » Micheal Gregson ne va certainement pas tarder à revenir de Munich...*

Quand va donc débarquer le Nazi Mort qui sortait avec Edith ?*

De même, un événement apparemment insignifiant suscite de nombreuses réactions (illustration 25) : l'arrivée d'un colis contenant un sèche-cheveux qui fait l'admiration des servantes. Les spectateurs le mentionnent dans leurs *tweets* pour des raisons contrastées. Les spectateurs « captifs » le brandissent comme la preuve définitive de la vacuité d'une série dans laquelle il ne se passe absolument rien selon eux. D'autres l'envisagent comme la dernière matérialisation d'un des *running gags* de *Downton*, qui consiste à confronter les personnages à des objets qui sont aujourd'hui de consommation courante, mais qui leur apparaissent comme des parangons de modernité. D'autres, enfin, l'interprètent comme l'indice d'une péripétie à venir et cherchent, souvent de façon humoristique, la motivation narrative qui justifie la représentation d'un événement aussi anodin en imaginant des conséquences démesurées. En d'autres termes, ils appliquent la « loi de Tchekhov » telle qu'elle est formulée par Tomachevski :

Pas un seul accessoire ne doit rester inutilisé par la fable. Tchekhov a pensé à la motivation compositionnelle en disant que si au début de la nouvelle on dit qu'il y a un clou dans le mur, à la fin c'est à ce clou que le héros doit se pendre. (Tomachevski 1965 [1925] : 287)

Mais Tomachevski envisage le récit rétroactivement, comme le rappelle Escola (2009) : de ce point de vue, tout élément thématique (clou dans le mur) aboutit nécessairement à

⁷⁹⁴ Doležel (1998).

une conséquence (pendaison du héros). Au contraire, pour les spectateurs pris dans le fil du visionnage, la conséquence est de l'ordre du possible et sa nature exacte est un objet de spéculations. Pour ces derniers, le fait que du temps d'écran soit accordé à ce non-événement qui ne remplit guère, en soi, les conditions de la narrativité, est l'indice d'une péripétie à venir et ouvre un nouveau champ de virtualités : l'absence d'intérêt *apparent* est génératrice d'intérêt pour des éléments cachés de l'intrigue.

 **David Green**
@itsdavegreen [Suivre](#)

A 3-Watt hair dryer that will consume all of the power for the greater Downton area and almost certainly burn down the Abbey
[#Downton](#)

À l'origine en anglais
21:07 - 25 déc. 2015

Un sèche-cheveux de 3 watts qui va consommer tout le courant de la région élargie de Downton et certainement réduire le domaine en cendres*

 **Nicholas**
@nickgamespodd [Suivre](#)

I'd approve if the whole of Downton Abbey ends with a hairdryer fire burning the place to the ground. Smash-cut to black.
[#DowntonAbbey](#)

À l'origine en anglais
22:21 - 25 déc. 2015

J'apprécierais que Downton Abbey se termine avec la destruction du domaine à cause d'un incendie provoqué par un sèche-cheveux. Écran noir sans transition.*

 **Finbar Caules**
@finwilliant [Suivre](#)

Watching Downton Abbey properly for the first time. Someone just got a hair dryer, SHIT IS KICKING OFF.

À l'origine en anglais
21:31 - 25 déc. 2015

Je regarde véritablement Downton Abbey pour la première fois. Quelqu'un vient de recevoir un sèche-cheveux, ÇA ENVOIE DU LOURD.*


Le *shipping*, qui consiste à investir émotionnellement une relation de couple entre des personnages, qu'elle corresponde à des développements canoniques ou non, est également une pratique ambivalente et particulièrement répandue parmi les spectateurs (illustration 26). Certains expriment des regrets concernant une relation qui n'a jamais vu le jour tandis que d'autres l'espèrent jusqu'au bout.

 **Rosie**
@RosieASheppard [Suivre](#)

If Mary and Tom do not get together in the Downton Abbey finale, I may just cry and lose all hope and faith in humanity.

À l'origine en anglais
20:44 - 25 déc. 2015

Si Mary et Tom ne se mettent pas ensemble dans le *finale* de Downton Abbey, je vais juste pleurer et perdre foi en l'humanité.*

 **Robyn Mack**
@beanatron_ [Suivre](#)

Still holding out hope for Isobel and Dr Clarkson to be a thing tbh.
[#DowntonAbbey](#) [#Downton](#) [#DowntonFinale](#)

À l'origine en anglais
22:13 - 25 déc. 2015

J'ai toujours bon espoir que ça donne quelque chose entre Isobel et Dr Clarkson pour être honnête.*



Bon, il n'y a plus d'espoir que Tom et Mary se mettent ensemble *soupir*

D'autres s'adonnent à des sortes de *slash fictions*⁷⁹⁵ miniaturisées, qui ne sont formulées que pour être invalidées par la suite de l'épisode – et pour montrer ainsi à quel point le récit canonique est conventionnel en comparaison (illustration 27). Les spectateurs qui « shippent » des couples homosexuels (notamment entre Tom et Henry, l'époux de Mary, joué par Matthew Goode⁷⁹⁶) sont particulièrement satisfaits lorsque surviennent des éléments qui peuvent être interprétés dans le sens d'une possible réalisation de leurs scénarios. Ces micro *slash fictions* écrites en fonction des contraintes de Twitter offrent donc un intérêt supplémentaire par rapport à celles, plus longues et plus élaborées, qui sont disponibles sur les sites de *fanfictions* : elles peuvent avoir l'effet d'orienter en temps réel la réception d'autres spectateurs vers la recherche d'« indices » d'une liaison secrète entre des personnages, qu'ils n'auraient peut-être pas envisagée spontanément⁷⁹⁷. Ainsi, l'amitié entre Tom et Henry se prête-t-elle aisément à d'autres interprétations, qui sont d'ailleurs tout à fait tenables d'un point de vue logico-sémantique puisqu'elles ne sont contredites par aucune donnée fictionnelle. À l'évidence, les spectateurs qui les écrivent ne partent pas du principe qu'il s'agit de ce qui se passe « vraiment » dans le monde fictionnel – ou, pour le formuler autrement, ils n'accordent pas à ces scénarios une valeur canonique –, mais toute donnée fictionnelle qui va dans ce sens leur apparaît comme particulièrement jubilatoire.

⁷⁹⁵ Voir chapitre 5, p. 322-323.

⁷⁹⁶ Voir chapitre 7, p. 436-440.

⁷⁹⁷ Saint-Gelais écrit à propos de la *slash fiction* : « En contredisant l'image (vraisemblablement hétérosexuelle) que la plupart des spectateurs se faisaient des personnages, elle montre que c'est la *doxa*, bien plus que les récits originaux souvent silencieux sur la vie sexuelle des protagonistes, qui étayait en fait cette image. La *slash fiction*, considérée ainsi, apparaît comme une intervention, non pas sur les textes, mais sur les présupposés silencieux de la réception, ses certitudes contestables, ses évidences qui n'en sont pas » (2011 : 427). En l'occurrence, les personnages en question sont présentés comme hétérosexuels dans le récit, mais rien dans l'événementialité canonique ne contredit la possibilité d'une relation secrète entre Tom et Henry.



Le business d’Henry et Tom est juste un prétexte pour cacher leur liaison – oui ou non⁷⁹⁸ ?*



Tom ne veut pas qu’Henry s’éloigne hors de sa vue. CE *SHIPPING* SE DEROULE TOUT SEUL⁷⁹⁹.*

On l’a vu plus haut, les commentaires des spectateurs ne concernent pas uniquement le niveau diégétique mais également les stratégies narratives (illustration 28). Ils relient ironiquement certains développements à l’intentionnalité auctoriale et à une motivation narrative qui leur apparaissent si flagrantes et si caricaturales qu’elles les empêchent d’accepter de croire à l’autonomie du monde narratif. Les événements diégétiques sont alors expliqués par une causalité poétique et non par la logique actionnelle : Carson est malade non à cause de son héritage génétique, mais parce que cette péripétie permet de dénouer la séquence consacrée à Thomas de façon satisfaisante ; les couples se forment à une vitesse éclair non par une coïncidence bienheureuse, mais parce que les scénaristes doivent précipiter le bouclage des intrigues pour que chaque personnage ait droit à son *happy ending* à la fin de la série. C’est donc le niveau réflexif qui est investi en priorité par ce public ironique.



Carson frappé d’un syndrome soudain de stratégie narrative, qui, tragiquement, se répand de façon endémique dans les alentours de Downton.*



J’aimerais profiter de #Downton mais je n’arrive pas à entendre les dialogues parce que les ROUAGES DE L’INTRIGUE FONT UN BRUIT MONSTRUEUX.*

⁷⁹⁸ L’acronyme Y/N (« *Yes or no* ») peut aussi faire allusion à un sous-genre de la *fanfiction* dans lequel le lecteur est invité à insérer son nom dans l’histoire pour en devenir le héros (« *Your Name* »).

⁷⁹⁹ Jeu de mot sur le sens premier de « *ship* » (« bateau »). Littéralement : « Ce navire vogue tout seul. »



Helen Griffiths
@HelenGriffiths

Suivre

"Quick, marry everyone off! Give everyone babies, pronto!" - the Downton writers, probably.

À l'origine en anglais

22:30 - 25 déc. 2015

« Vite, mariez tout le monde ! Donnez-leur des bébés, pronto ! » - les scénaristes de *Downton*, probablement.*



Jess Brammar
@jessbrammar

Suivre

It's the last ever Downton and everyone's pairing off like the last 15 minutes of a school disco

À l'origine en anglais

22:37 - 25 déc. 2015 depuis Camberwell, London

C'est le dernier épisode de Downton et tout le monde s'accouple comme si c'était les 15 dernières minutes du bal du lycée*

À la fin de l'épisode, le dénouement des différentes séquences est évalué par les spectateurs, qui le jugent satisfaisant s'il correspond à leurs désirs (illustration 30).

Ces nombreux exemples permettent de dégager une constante dans toutes ces postures de réception : la tension entre *désir* et *probabilité*. Les spectateurs « captifs » appellent de leurs vœux un dénouement apocalyptique tout en sachant qu'il n'aura pas lieu. Les spectateurs qui ont été précédemment déçus par la série émettent le souhait qu'elle reprenne un cours plus satisfaisant, sans pour autant se faire d'illusion. En outre, quand le dénouement est prévisible, c'est l'intérêt pour le sort des personnages qui crée de la tension narrative. L'attachement au personnage fait craindre jusqu'au bout un dénouement dysphorique, même quand il est peu probable. Puisqu'il s'agit du dernier épisode, les chances d'assister enfin au mariage d'Edith sont très élevées. Mais la crainte que cela n'arrive pas est suffisamment forte pour engendrer une « disjonction de probabilité » identifiée par Baroni (2007) comme le ressort de la tension narrative, d'où le soulagement ressenti lorsque le mariage a enfin lieu. Chalvon-Demersay observe, à partir de données empiriques, que ce sont les personnages qui sollicitent toute l'énergie cognitive et affective des spectateurs de séries télévisées :

L'intérêt du spectateur est suscité par le récit mais, sur le flux long du déroulement de la série, ce sont les personnages qui se dégagent et s'installent dans la durée. C'est d'ailleurs ce qui différencie les personnes qui tombent par hasard sur un épisode de la série et ceux qui la regardent régulièrement. Tandis que les premiers s'étonnent du caractère prévisible du récit, pour les seconds, la trame répétitive s'efface et devient invisible : leur intérêt est entièrement déporté sur la consistance des personnages. (Chalvon-Demersay 2012 : 39)

Les *tweets* publiés durant la diffusion confortent son analyse, mais il faut nuancer l'opposition qu'elle pose entre mise en intrigue et personnage. En effet, l'attachement aux personnages est solidaire du dispositif narratif : les stratégies narratives fonctionnent exclusivement sur cet aspect dans le cas de *Downton*.

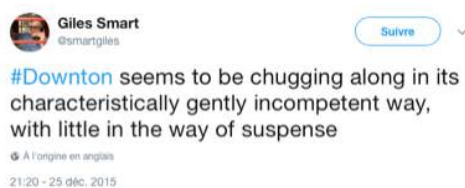


Pfiou ! Sacré cliffhanger*

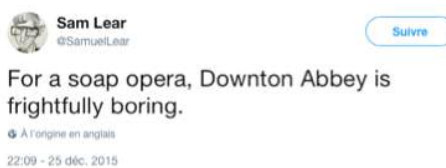


C'était littéralement à se ronger les ongles. Je m'attendais à ce que quelque chose tourne mal pendant tout l'épisode, HOURRA EDITH !!*

Dans un contexte où les stratégies narratives sont apparemment faiblement tensives, les fans font tout de même l'expérience d'un suspense intense : dans le premier *tweet*, l'utilisateur parle d'un *cliffhanger* alors que l'effet n'est pas observable « objectivement » pourrait-on dire, puisqu'aucune péripétie ne vient déranger le projet de mariage d'Edith une fois que celle-ci est réconciliée avec la mère de Bertie. Mais le désir de voir Edith enfin heureuse est si fort chez ces spectatrices qu'il rend l'hypothèse d'un scénario dysphorique particulièrement angoissante. On assiste donc à un élargissement de l'usage du terme *cliffhanger*, qui désigne davantage une forte émotion liée au devenir incertain d'un personnage qu'un effet de coupe stratégique. Inversement, les spectateurs peu investis sont plutôt frappés par l'absence de tension narrative dans l'épisode :



#Downton se traîne à sa manière caractéristique, avec son incompetence aimable et son suspense quasiment inexistant



Downton Abbey est affreusement ennuyeux pour un soap opera.

Si on s'en tient aux structures narratives elles-mêmes, le dispositif tensif est complètement invisible : il dépend entièrement de compétences endo-narratives et transnarratives, ainsi que de la connaissance des séquences actionnelles prototypiques propres au monde narratif. On peut d'ailleurs souligner que pour les fans, la prévisibilité du *finale* ne nuit pas au plaisir, que la qualité de l'expérience n'est pas liée au caractère surprenant de l'intrigue. Ils souhaitent, davantage que d'être surpris, pouvoir se séparer des personnages et du monde fictionnel de façon apaisée.



Jolie façon de finir. Prévisible, mais c'est ce qu'on voulait non ?*



Je me fiche que ce soit prévisible, Thomas majordome, c'est MERVEILLEUX.*

Dans l'ensemble, les différentes conjectures et évaluations publiées sur Twitter n'ont pas pour enjeu de nourrir le fanon de la série, elles n'ont pas non plus de fonction informative. Au contraire, les informations que contiennent les *tweets* ne sont pas destinées aux spectateurs qui ne seraient pas en train de la regarder et qui risqueraient d'être « spoilés », mais aux publics attentifs et investis. Pour ceux qui regardent le programme en lisant les *tweets*, ces derniers ne font que redoubler ce qu'ils apprennent déjà devant leur télévision. Elles ont une fonction essentiellement expressive et visent à partager une émotion avec le reste des amateurs qui regardent la série au moment de sa diffusion.

Conçu pour une réception festive et familiale, le dénouement d'ensemble de *Downton Abbey* avait pour enjeu de contenter l'ensemble des spectateurs. Alors que la majorité du public s'attendait à un ou plusieurs décès, Fellowes a fait le choix de la prudence en laissant tous les personnages en vie, ce qui lui a évité d'avoir à se justifier ensuite pour tenter de calmer la colère des fans, comme cela avait été le cas pour l'épisode de Noël marqué par l'accident de voiture de Matthew. Le lendemain de la diffusion, Gareth Neame révèle ainsi que la décision de Maggie Smith de quitter la série avait accéléré la fin du programme : « Nous aurions facilement pu faire une septième saison, mais si j'avais dit "Nous n'avons plus Maggie", la série n'aurait plus été que l'ombre d'elle-même⁸⁰⁰*. » La disparition de ce personnage, certainement le plus populaire de la série, était trop risquée pour les producteurs, qui ont préféré terminer la série sur un *happy ending* pour tous les personnages, plutôt que de la continuer sans son atout majeur. Cette précision n'est communiquée au public qu'*après* la diffusion de la dernière saison, et non au moment de son annonce, en mars 2015 : les producteurs préfèrent alors faire passer la fin de la série comme une décision mûre par la seule

⁸⁰⁰ « *We easily could have gone for a seventh season, but if I'd have said "We haven't got Maggie" it would have been a shadow of itself.* » Gareth Neame, cité par Jen Pharo, 26 décembre 2015 « Dame Maggie Smith killed off Downton Abbey, according to show bigwig », *The Sun* [en ligne].
URL : <https://www.thesun.co.uk/archives/news/911303/dame-maggie-smith-killed-off-downton-abbey-according-to-show-bigwig/>

dynamique narrative et indépendante de toute contrainte externe. Dans cet exemple, comme dans ceux étudiés précédemment, le *finale* est peut-être considéré comme le seuil de la série qui sollicite le plus d'attention et d'attentes. L'équipe de production cherche à achever la série avant de commettre la saison de trop et il s'agit surtout d'éviter de se lancer dans un tournage marqué par des conditions qui pourraient nuire à sa qualité. En dépit de son retardement indéfini – et peut-être grâce à cela –, le *finale* demeure donc l'horizon d'attente indépassable d'une série télévisée et son point culminant. La problématique est fort différente dans le cas des séries transmédias.

III — LES SÉRIES TRANSMÉDIATQUES : DES UNIVERS SANS FIN ?

Parallèlement aux séries qui construisent l'attente d'un dénouement d'ensemble, de nombreuses séries, qu'on qualifiera de transmédias, se déploient sur des supports variés (bande dessinée, télévision, cinéma, internet...) ; à la conception temporelle de l'histoire racontée (dotée d'un début, d'un milieu et d'une fin), se substitue la conception spatiale de l'univers fictionnel, au sein duquel chaque segment vise à compléter un monde virtuellement infini et en perpétuelle expansion, suivant le principe d'une narration augmentée, ainsi qu'en témoigne la notion de « *world-making* » proposée par Jenkins :

Le storytelling est devenu, de plus en plus, l'art de construire un monde – car les artistes créent des environnements convaincants qui ne peuvent être correctement explorés ou épuisés dans une seule œuvre ou un seul média. L'univers est plus grand que le film, plus grand même que la franchise – car les spéculations et les élaborations des fans étirent ce monde dans de multiples directions. (Jenkins 2013 [2006] : 134-135)

Comme je l'ai signalé dans le chapitre 1, les pratiques transfictionnelles rendent la notion de dénouement précaire, puisqu'un monde fictionnel est susceptible d'être recyclé à travers de nouvelles œuvres au-delà de ses bornes narratives initiales. En régime médiatique, cette pratique est systématisée dans le cas des séries qui s'inscrivent d'emblée dans un univers qui les dépasse, puisque les arcs narratifs portés par les différents dispositifs sont idéalement interdépendants, marquant l'abolition des frontières narratives entre les médias dans le cadre du récit transmédiatique (Jenkins 2013 [2006]), qui permet de poursuivre une série par le biais de divers supports⁸⁰¹. La narration transmédiatique favorise en outre la démultiplication de l'instance auctoriale, puisque le

⁸⁰¹ Voir chapitre 1, p. 75-83.

destin des personnages d'une série n'est plus exclusivement maîtrisé par son créateur, auquel il n'est plus intrinsèquement lié. Enfin, elle encourage la participation active des fans à la construction de l'univers. Quand bien même cette production des fans n'est pas créditée du même degré de légitimité que les œuvres canoniques, elle contribue à une expansion de l'univers au-delà des limites fixées par le pôle de la production. Se pose dès lors la question suivante : les séries transmédiatiques rendent-elle la notion de fin caduque ?

1. Expansions, continuité : monde narratif et séries transmédiatiques

L'intérêt des narratologues influencés par la psychologie cognitive pour les séries transmédiatiques s'explique certainement par le fait qu'elles offrent une validation empirique à un modèle spéculatif qui prétend s'appliquer à la réception de tous les récits. Les séries transmédiatiques pousseraient ainsi jusqu'à son comble la logique de monde narratif qui sous-tend toute réception : le monde représenté est mimétique du monde réel, dans lequel la notion de fin est toute relative. En d'autres termes, les séries transmédiatiques posent comme principe narratif ce qui reste implicite dans les récits « classiques », à savoir la projection d'un monde narratif qui permet au récepteur de remplir les vides laissés par ce qui est effectivement représenté par le récit. C'est pourquoi la dimension mythologique prend une telle importance dans ce contexte : le postulat d'univers autonomes, régis par leurs propres coordonnées, à l'instar de la Terre du Milieu de Tolkien, est au cœur de leur production comme de leur réception. Il ne faudrait pas exagérer la nouveauté d'un tel phénomène : on reconnaît ici le fonctionnement du mythe, des cycles arthuriens, du roman-feuilleton⁸⁰² entre autres, et surtout l'influence déterminante de genres tels que la science-fiction et la *fantasy*, qui se fondent précisément sur la mise en place d'univers cohérents, alternatifs au monde actuel. Cependant, dans le cadre de la franchise, cette logique est poussée à son comble afin de démultiplier les sources de bénéfices : en marge des récits à proprement parler, les développeurs proposent des outils de contextualisation qui permettent au récepteur de se repérer lorsque l'espace fictionnel subit un nombre d'expansions tel qu'il empêche sa saisie synthétique (ouvrages de référence, dictionnaires des personnages, chronologies). Les produits officiels sont relayés dans cette tâche de balisage de l'univers par des encyclopédies au sein des différents fanons, dont on trouve des centaines d'exemples sur

⁸⁰² Voir l'exemple de Sue dans ce chapitre.

Internet, que celles-ci soient consacrées au *Buffyverse* (univers de *Buffy The Vampire Slayer*⁸⁰³), ou encore à l'univers Marvel.

L'importance des données spatiales dans les séries transmédias ne signifie pas qu'il n'y a plus d'intrigues, ou que le rôle des personnages devient secondaire. En revanche, le dénouement d'une intrigue ne correspond pas forcément à la fin de l'histoire du personnage, qui peut vivre ultérieurement de nouvelles aventures (comme protagoniste ou comme personnage secondaire), et encore moins à la fin de l'univers mis en place, car d'autres personnages peuvent se substituer au héros initial.

Les séries transmédias encouragent dès lors une réception réglée sur le modèle cyclique, qui, suivant Besson, privilégie la cohérence et la continuité de l'ensemble sur l'autonomie des parties qui le composent :

Retour évolutif, continuité de l'intrigue et totalisation : dans le cycle, la chronologie fait le lien entre les parties d'un tout qui vaut plus que ses parties. Les intrigues de chaque partie peuvent être largement indépendantes, mais la présence entre elles d'une temporalité partagée dans la durée fait que le monde fictionnel présenté ne peut que se développer ou se transformer au fur et à mesure de leurs apparitions, et même le doit pour préserver un quelconque intérêt et justifier ainsi son existence ; en tant que donnée de départ, il est d'emblée posé comme modifiable : évolutif, approfondissable. Les intrigues liées par la continuité chronologique, en se déroulant, altèrent le monde fictionnel. (Besson 2004 : 23)

Ainsi, chaque épisode de la série ajoute de nouveaux éléments à l'univers sans qu'il ne soit jamais complet, puisqu'il est par définition infini. Un univers dont l'expansion aurait pris fin ne serait ainsi pas pour autant achevé. Mais, paradoxalement, la dynamique narrative semble mue par une « pulsion de complétude » : « le cycle, succession de volumes, fait évoluer son monde, et va chercher à le compléter autant que possible : tâche sans fin puisque jamais un monde fictionnel ne saurait être complet » (Besson 2004 : 136). La dynamique narrative est suppléée le cas échéant par la « pulsion suturante » qui, selon Saint-Gelais, gouverne l'activité des fans (2011 : 413). L'achèvement d'une histoire n'est donc pas synonyme de l'achèvement d'un monde : cette idée a été parfaitement comprise par le système des franchises médias, qui ont eu tôt fait d'identifier les profits écrasants qui pouvaient en être tirés.

⁸⁰³ The WB, UPN 1997-2003.

2. Ce que la franchise fait à la transfictionnalité

Là où le cycle romanesque pouvait sembler hanté par l'inachèvement, celui-ci devient une fin en soi dans les univers transmédiatiques. Pour Jenkins, *Matrix*, dont le premier film est sorti en 1999, a joué un rôle pionnier dans le développement de ce phénomène :

Matrix, c'est le divertissement à l'âge de la convergence médiatique, qui intègre une multitude de textes pour créer un récit si vaste qu'il ne peut suffire à un seul média. Les frères Wachowski⁸⁰⁴ ont su parfaitement jouer le jeu du multimédia, produisant d'abord le film afin de stimuler l'intérêt du public, diffusant quelques *comics* sur le web pour alimenter la soif d'information des fans, sortant en même temps le jeu vidéo pour surfer sur la publicité, donnant une conclusion à l'ensemble du cycle avec *Matrix Revolutions*, puis livrant la totalité de la mythologie de cet univers à la multitude des joueurs en ligne. (Jenkins 2013 [2006] : 119)

Il est intéressant de noter que Jenkins voit dans *Matrix* un récit « vaste », mais non infini : l'intrigue trouverait son dénouement dans le dernier volet de la trilogie cinématographique, tandis que les jeux vidéo, qui rempliraient ainsi une fonction informative plus que narrative, se chargeraient de compléter les informations manquantes concernant les données statiques de l'univers. L'expérience *Matrix* aura donc été limitée dans le temps, ce qui semble cohérent avec son principe narratif : l'univers projeté est virtuellement le nôtre, l'objectif étant de rétablir la situation initiale du monde, avant la domination des machines ; tout l'enjeu de *Matrix* consiste justement dans l'annulation de son propre univers. Cependant, les deux derniers volets de la trilogie (2003) viennent brouiller cette interprétation : le rôle d'Élu de Neo (Keanu Reeves) ne consiste pas à détruire la Matrice, mais au contraire à réinitialiser celle-ci pour assurer sa survie et celle de l'humanité, ce qu'il a déjà fait cinq fois auparavant. Ainsi, pour ne citer que cet exemple, si la sortie en 2007 d'un coffret de DVD réunissant la trilogie de films, les courts métrages et la série animée *Animatrix* (2003), intitulé *The Ultimate Matrix Collection*, abonde dans le sens d'une fin effective de la série, la séquence finale de *Matrix Revolutions* laisse ouverte la possibilité d'un retour prochain de Neo. En a-t-on fini avec la Matrice ? Pour répondre à cette question, il faut peut-être se tourner du côté des publics.

Malgré l'importance du pôle de la production, on peut noter un déplacement relatif du curseur du côté de la réception, ainsi que l'affirme Jenkins : « La convergence [...] est

⁸⁰⁴ Désormais les sœurs Wachowski (l'ouvrage de Jenkins a été écrit avant leur transition).

à la fois un système allant du haut vers le bas, dirigé par l'industrie, et un processus qui va du bas vers le haut, à l'initiative du consommateur. La convergence commerciale coexiste avec la convergence sociale. » (Jenkins 2013 [2006] : 38). La survie d'une franchise dépend essentiellement de son public (d'où le développement de systèmes plus ou moins participatifs censés inclure les fans dans le processus créatif). En adoptant un point de vue pragmatique, on peut considérer qu'un univers touche à sa fin lorsque les récepteurs s'en sont lassés. La fin d'une série transmédiatique correspondrait donc au point de saturation du public :

Sans doute doit-il y avoir un point de rupture au-delà duquel les franchises ne peuvent pas aller, où l'on ne peut plus ajouter d'intrigues secondaires, identifier de nouveaux personnages, ni rendre tout à fait compréhensibles de nouvelles références. Mais nous ignorons encore où ce point se trouve. (Jenkins 2013 [2006] : 117)

Degré de complexité supplémentaire : les fans peuvent réinvestir l'univers en écrivant des *fanfictions*, dans le respect ou non de la continuité canonique. Si on ne considère plus seulement les expansions validées par la production, et qu'on prend en compte la création des fans, l'univers s'achève effectivement lorsqu'il ne suscite plus aucune addition officielle, ni aucune *fanfiction*. Dans cette perspective, et au contraire de Jenkins qui insiste sur la notion de continuité, Lisbeth Klastrup et Susana Tosca proposent une définition des mondes transmédiatiques comme « systèmes abstraits de contenu » amenés à évoluer en fonction de leurs multiples actualisations :

Les mondes transmédiatiques sont des systèmes de contenu abstraits à partir desquels un répertoire d'histoires et de personnages fictifs peut être actualisé ou élaboré à travers différents médias. Un monde transmédiatique se caractérise par le fait que le public et les créateurs partagent une image mentale de sa « mondanité » (un certain nombre de traits distinctifs de cet univers). L'idée de la « mondanité » spécifique d'un monde vient principalement de la première version qui en est présentée, mais elle peut être perfectionnée et modifiée dans le temps⁸⁰⁵. (Klastrup, Tosca 2004 : 409-416*)

La réception des fans n'est cependant pas la seule à prendre en compte. Les univers diégétiques partagés laissent la possibilité au récepteur de prolonger l'expérience sur d'autres supports que le récit premier... ou pas : le fait de visionner uniquement les films (ou la série télévisée) n'est pas un obstacle à la compréhension. Les auteurs ménagent

⁸⁰⁵ « *Transmedial worlds are abstract content systems from which a repertoire of fictional stories and characters can be actualized or derived across a variety of media forms. What characterises a transmedial world is that audience and designers share a mental image of the "worldness" (a number of distinguishing features of its universe). The idea of a specific world's worldness mostly originates from the first version of the world presented, but can be elaborated and changed over time.* »

ainsi la possibilité d'entrer dans l'univers à des points divers de la chronologie, ce qui suppose le maintien d'une forme de hiérarchie entre les différents produits au sein du canon : on peut regarder les films *Matrix* sans jouer aux jeux vidéo, mais certains éléments de l'intrigue resteront flous si on joue aux jeux sans voir les films. En revanche, le grand public qui ne joue pas aux jeux vidéo manque des événements considérables, comme la mort de Morpheus dans *The Matrix Online*, en 2005, qui se déroule après les événements racontés dans *The Matrix Revolutions*. Différents degrés de réception sont programmés par les séries médiatiques, qui se destinent à la fois à un public de fans et à un public élargi, et prennent en compte l'investissement variable des spectateurs. Il y a fort à parier que pour la plupart des spectateurs, *The Matrix* commence au début du premier volet de la trilogie, et se termine à la fin du dernier, ce qui ne serait certainement pas l'avis des *gamers* : autant de fins que de profils de récepteurs donc.

Le modèle idéal décrit par Jenkins, dans lequel chaque support médiatique serait égal à l'autre, se révèle dans les faits impossible à atteindre, et la distinction entre un récit noyau et des récits périphériques résiste dans la mesure où les récepteurs effectifs naviguent rarement de façon fluide entre tous les médias. Pour que la série puisse dépasser le stade d'un public de niche, le récit matriciel doit conserver une autonomie par rapport aux autres. C'est ainsi que *Lost* s'est terminé en même temps que la série. La frustration ressentie par certains spectateurs quant à l'épisode final a peut-être été issue de cette tension entre un monde narratif dont les promesses de déploiement étaient infinies et une intrigue polarisée par l'attente d'un dénouement qui ne pouvait pas apporter les réponses à toutes les questions laissées en suspens. Mittell (2015) distingue les récits centrifuges, qui se caractérisent par une velléité expansionniste (*Lost*), des récits centripètes, essentiellement centrés sur le devenir des personnages (*Breaking Bad*) : la possibilité de mettre un point final à une série dépendrait de la hiérarchie entre personnages et univers. Boillat montre ainsi que dans *Lost*, un univers unique déploie une infinité de possibles :

On observe [...] dans *Lost* et *Fringe* une exploitation paroxystique de la logique des *possibles* (mondains) : le jeu sur l'alternance des différentes pistes et la mise en œuvre, à l'intérieur même de l'univers filmique, du principe de répétition/variation (une situation donnée se voyant rejouée dans un autre monde) permet de densifier presque indéfiniment la matière narrative, et donc de multiplier le nombre d'épisodes pour obéir aux objectifs commerciaux du médium. Pour intensifier le suspense, Abrams et ses collaborateurs ont créé ces deux dispositifs qui fonctionnent comme une sorte d'inextinguible matrice à récits que seules des mesures d'audience négatives semblent

finalement pouvoir épuiser et qui, loin de s'effacer devant le contenu de l'histoire, tendent à s'afficher, à susciter un intérêt pour eux-mêmes. (Boillat 2014 : 170)

Cependant, même dans le cas de récits centrifuges comme *Lost*, la fin du parcours des personnages a été très largement perçue comme une borne terminale. Le personnage a donc une fonction fondamentale dans l'attachement au monde narratif, ce qui pose la question suivante : un monde narratif peut-il survivre à la mort de ses protagonistes ? Si la mort de Walter White (Bryan Cranston) marque bel et bien la fin de *Breaking Bad*, les autres personnages n'en ont pas pour autant dit leur dernier mot, ainsi que le montre le *spin-off Better Call Saul* (AMC 2015-), qui met en scène les aventures de l'avocat véreux avant sa rencontre avec le héros de *Breaking Bad*. Les créateurs de *Six Feet Under* avaient quant à eux opté pour une solution radicale en portant à l'écran la mort de l'ensemble des personnages dans le dernier épisode, ce qui limite grandement les possibilités de réinvestir cet univers. Difficile donc de s'émanciper de la fonction centripète du personnage, du moins en ce qui concerne la télévision : voyons plus précisément ce qu'il en est dans le cas des franchises cinématographiques.

3. Expansion des franchises

Je me propose de comparer le fonctionnement de trois des franchises les plus rentables actuellement : *Harry Potter*, l'Univers Cinématographique Marvel et *Star Wars*.

Harry Potter illustre un cas de ce que Ryan nomme « effet boule de neige⁸⁰⁶ » (Ryan 2013 : 363*) : les films produits par Warner Bros. (2001-2011) ne sont pas des continuations des livres mais bien des adaptations, le texte initial (à savoir les sept tomes de la série écrite par J. K. Rowling), demeure la référence principale. Les développements transmédiatiques ultérieurs sont dus à la demande, et non à une intention initiale de la créatrice. L'expansionnisme reste alors modéré : les jeux vidéo, produits par Electronics Arts, s'appuient sur les films et racontent la même histoire que ces derniers, qui racontent eux-mêmes la même histoire que les romans. Les éventuels ajouts à l'univers ont une fonction encyclopédique davantage que narrative (citons, dans le domaine officiel, le site *Pottermore*, les livres de référence *Le Quidditch à travers les âges* et *Les Animaux fantastiques*)⁸⁰⁷. Le récit quant à lui demeure centripète, et s'achève à la fin de la quête du

⁸⁰⁶ « The "snowball" effect »

⁸⁰⁷ Certaines créatures fantastiques, absentes des films, apparaissent sous forme d'occurrences dans les jeux vidéo, avant d'être reprises par les différents paratextes : la dimension mythologique de l'univers permet de développer un personnel qui déborde les romans et les films.

héros. Cela n'interdit pas d'imaginer de possibles continuations, mais l'univers reste polarisé par une intrigue principale qui chapeaute l'ensemble. Ainsi, les films *Les Animaux Fantastiques* (Yates 2016, 2018), qui développent un scénario original, restent-ils attachés à l'intrigue d'*Harry Potter*, dont ils constituent un *prequel*, en faisant de Gellert Grindewald, l'un des alliés de Voldemort, l'antagoniste principal⁸⁰⁸. Du côté des fans en revanche, la dimension mythologique de l'univers d'Harry Potter autorise des réinvestissements variés, les fans imaginant volontiers de nouveaux personnages (élèves de Poudlard ou autres), qui vivent des aventures parallèles à celles qui se déroulent dans le canon.

Le modèle proposé par *Star Wars* s'avère différent à bien des égards : les premiers épisodes tournés par George Lucas ont été numérotés IV, V et VI à partir de *L'Empire contre-attaque* (Lucas 1980)⁸⁰⁹, signalant une temporalité multi-générationnelle, qui déborde largement les personnages. Dans ce cas, l'univers est d'emblée posé comme supérieur aux personnages qui l'habitent (récit centrifuge). Contrairement au *Seigneur des Anneaux* ou à *Harry Potter*, qui demeurent attachés à leurs créateurs, l'univers *Star Wars* ne limite pas le canon aux récits créés par George Lucas et obéit à une logique de démultiplication auctoriale et médiatique. L'« Univers étendu » *Star Wars* couvre des milliers d'années (de 25'000 ans avant *La Menace Fantôme*⁸¹⁰ à 140 ans après *Le Retour du Jedi*⁸¹¹), des centaines de personnages, et un grand nombre de supports. Les films, qui sont crédités du plus haut degré de légitimité canonique, ouvrent des pistes qui sont ensuite explorées par les romans, les *comics*, les jeux vidéo, les séries d'animation... Par exemple, la série de romans *Les Apprentis Jedi* raconte les années de formation d'Obi-Wan, avant les événements de l'épisode 1. Le projet multimédia *Shadows of the Empire*, adapté d'un roman de Steve Perry (1996), se déploie à travers un roman, un *comics*⁸¹² et un jeu vidéo (LucasArt 1996) et se situe entre *L'Empire contre-attaque* et *Le Retour du Jedi*. De même en ce qui concerne les cinq saisons de la série animée *The Clone Wars* (2008-2014 Cartoon Network, Netflix), qui se déroule entre les épisodes II et III des films. Cela ne va pas sans poser des problèmes de cohérence narrative : suite à l'acquisition de

⁸⁰⁸ La franchise du *Seigneur des anneaux* (Jackson 2001-2004) offre un exemple similaire : la série de films ne s'étend pas au-delà des œuvres de Tolkien, les aventures canoniques de la Terre du milieu ont pris fin avec la mort de Tolkien.

⁸⁰⁹ Le premier film, ultérieurement intitulé *Un Nouvel espoir*, a été rénuméroté après la sortie de *L'Empire contre-attaque*.

⁸¹⁰ Lucas 1999.

⁸¹¹ Lucas 1983.

⁸¹² Une mini-série de six numéros, *The Shadows of Empire*, par John Wagner (1996).

Lucasfilm par Disney en 2012, et à la programmation d'un *sequel* des épisodes IV, V et VI, le nouveau groupe a annoncé en avril 2014 le remplacement de l'« Univers étendu » par « *Star Wars* Légendes », qui prend le relais de la continuité. Ainsi, tous les récits préalables qui se situent dans cette même période, et qui entrent ainsi en contradiction avec le scénario de la trilogie en cours, se trouvent de fait exclus du domaine canonique, quand bien même ils étaient régis par le *trademark* (ce procédé est appelé *retcon*, ou continuité rétroactive). Le monde narratif reste donc soumis à l'intrigue : l'annulation de l'« Univers étendu » permet d'ouvrir les possibles narratifs des futurs films, qui auraient été trop prévisibles dans le cas d'adaptations de récits préexistants. Ainsi, même dans le cas de *Star Wars*, qui est peut-être l'exemple qui pousse le plus loin la logique du récit transmédiatique, persiste une hiérarchie entre les différents supports (puisque'il s'agit de ménager pour le grand public la possibilité de choisir un point d'entrée, mais également un point de sortie satisfaisant) ainsi qu'entre les différentes intrigues (récit noyau vs. récits périphériques) : ce sont les films qui sont considérés comme la référence de toutes les autres œuvres, car le cinéma demeure le support le plus consensuel et donc le plus rentable.

L'Univers cinématographique Marvel (MCU) développe un projet à mi-chemin, en quelque sorte, entre *Star Wars* et *Harry Potter*. L'intégration du MCU dans l'Univers Marvel (qui inclut les *comics*) se fait grâce au stratagème du « multivers », qui permet de justifier l'existence de versions contradictoires⁸¹³ : ce n'est alors plus un univers unique, mais de multiples univers qui se déploient dans de multiples récits. Ainsi, la continuité primaire de l'univers des *comics* (celle à laquelle est accordée le plus grand degré de légitimité) se déroule sur la Terre 616, tandis que le MCU prend place sur la Terre 199'999. Ces terres sont aussi nombreuses qu'il existe de reprises de l'univers : par exemple, Terre 96'283 pour le monde de la trilogie *Spiderman* de Sam Raimi (2002-2004). Notre monde actuel, dans lequel les personnages des autres univers sont des personnages de fiction, porte le numéro 1'218, conjecture vertigineuse, qui fait de notre réalité une infime partie d'un multivers dont les droits sont détenus par Marvel...

Dans un certain nombre de films, l'intrigue repose sur des éléments thématiques similaires : un super-méchant met la main sur une pierre dotée de puissants pouvoirs et

⁸¹³ Ce stratagème avait déjà été mobilisé dans l'univers de DC Comics : voir notamment *Crisis on Infinite Earths* qui « fait le ménage » au sein des différents mondes parallèles, devenus trop nombreux, à grand renfort d'anti-matière. On le retrouve également dans le film *Star Trek*, qui se déroule explicitement dans un espace-temps alternatif à celui de la série, afin d'éviter les contraintes liées au respect de la continuité.

menace l'intégrité d'une planète (la Terre ou une autre), à charge pour le(s) super-héros de déjouer ses plans (*Avengers*⁸¹⁴, *Thor : Le Monde des Ténèbres*⁸¹⁵, *Les Gardiens de la Galaxie*⁸¹⁶...). Un personnage des *Gardiens de la Galaxie*, le Collectionneur (Benicio del Toro) explique ce que les lecteurs des *comics* savent déjà, à savoir que la réunion de ces six pierres confère à leur propriétaire l'omnipotence divine. Thanos, personnage secondaire dans *Thor : Le Monde des Ténèbres* et dans *Les Gardiens de la Galaxie*, cherche à les rassembler, ce qui laisse présager une tâche d'ampleur pour les Avengers. Certains éléments plus ténus, qui sont plus difficiles à percevoir pour le spectateur qui n'est pas familier des *comics*, livrent en outre des indications quant au programme narratif. Ainsi, le récit est configuré par une structure ascendante : chacune des phases culmine avec un volet dans lequel les personnages s'allient pour vaincre un méchant, qu'un seul d'entre eux ne pourrait défaire seul, tandis qu'un méchant qui surpasse tous les autres ménage une apothéose à venir, ce qui laisse ouverte la possibilité d'une fin, une fois que ce dernier aura été vaincu, sans pour autant interdire la mise en place de nouvelles phases si le succès est toujours au rendez-vous. En effet, le MCU peut difficilement se maintenir dans le temps – du moins en ce qui concerne les intrigues qui impliquent les actuels Avengers. Il est guetté d'une part par l'épuisement des ficelles scénaristiques permettant de relancer l'intrigue et par la lassitude des spectateurs, et d'autre part par des contraintes de productions très fortes. Des signes d'obsolescence commencent à apparaître, liés en particulier à la fin du contrat des acteurs, qui s'avèrent difficiles à remplacer sans passer par un *reboot*. En outre, la dépendance des récits périphériques vis-à-vis du récit principal peut également s'avérer complexe à gérer : les révélations concernant le S.H.I.E.L.D. (agence d'espionnage qui est à l'initiative du projet Avengers) dans *Captain America : Le Soldat de l'hiver* (Russo 2014) ont une influence immédiate sur la série télévisée *Agents du SHIELD* (ABC 2013-), ces éléments ayant été pris en compte à partir de l'épisode 17 de la saison 1, diffusé une semaine après la sortie du film. Cela impliquait donc que les spectateurs de la série devaient avoir vu le film dans sa semaine d'ouverture pour respecter l'ordre de visionnage qui permet de saisir les événements sans se faire gâcher l'un ou l'autre (épisode 16, film, épisode 17)... L'importance du récit noyau apparaît ici clairement : il est peu probable que les séries dérivées continuent si la production des films cesse.

⁸¹⁴ Whedon 2012.

⁸¹⁵ Taylor 2013.

⁸¹⁶ Gunn 2013.

Le renouvellement du casting apparaît alors comme une solution qui permet d'assurer la continuation de l'univers. Le point culminant de la phase trois, *Avengers : Infinity War* (Russo 2018) est une apothéose en deux volets mettant en scène l'ensemble des soixante-seize personnages des films précédents. Avant la sortie des films, le suspense est en grande partie lié au contexte de production⁸¹⁷ : la recherche d'indices concernant l'identité des super-héros qui ne survivront pas à la lutte contre Thanos s'appuie à la fois sur une analyse détaillée des différentes bandes-annonces et sur les informations qui filtrent sur le contrat des acteurs. Par exemple, le fait que Chris Evans n'a pas renouvelé le sien relance les rumeurs de la mort prochaine de Captain America – ou du moins de son identité civile, Steve Rogers, dans le cas où un autre personnage reprendrait son titre⁸¹⁸. En effet, l'obsolescence, davantage que l'univers lui-même, gagne une première génération de personnages, susceptibles d'être remplacés. La mort des super-héros actuels offre la possibilité de rajeunir le casting : le MCU ne compte pas moins de cinq films en post-production, en tournage ou en cours de développement, pour succéder à *Avengers : Infinity War* – sans compter les différentes séries télévisées et *comics* dérivés. Cette logique expansionniste permet en outre aux producteurs de s'adapter à des demandes de plus en plus pressantes : le MCU répond aux critiques essuyées sur le manque de diversité avec *Black Panther* (Coogler 2018). Alors que le MCU apparaissait de ce point de vue comme beaucoup plus conservateur que les *comics* Marvel et que la franchise concurrente DC, qui avait consacré un film réalisé par une femme à une super-héroïne, *Wonder Woman* (Jenkins 2018), il peut désormais se targuer d'avoir porté à l'écran le premier film grand public dont l'ensemble du casting est noir, à l'exception de deux personnages secondaires. En outre, le rachat récent de la Fox par Disney⁸¹⁹, qui libère les droits des X-Men, ouvre de nouvelles possibilités d'expansion au MCU.

Ainsi, les séries transmédias mettent en place des mondes narratifs dont le caractère infini reste une virtualité, et qui s'achèvent pragmatiquement lorsqu'ils ne donnent plus lieu à de nouvelles expansions. La notion de fin reste valide dans ce cadre : les coordonnées temporelles ont une importance cruciale au sein de l'univers, et l'attente d'un dénouement satisfaisant polarise la réception des différentes intrigues, comme en

⁸¹⁷ Voir chapitre 7.

⁸¹⁸ Maximilien Pierrette, « Marvel : un Avengers 4 et c'est fini pour Chris Evans ? », *Allociné* [en ligne], 23 mars 2018. URL : <http://www.allocine.fr/diaporamas/cinema/diaporama-18671772/>

⁸¹⁹ Voir chapitre 1, p. 77-83.

témoigne la mise en place de phases qui ménagent des points culminants pour les différentes vagues de film. La gestion coordonnée des potentialités infinies ouvertes par l'univers et de la temporalité de l'intrigue s'avère cruciale pour offrir aux récepteurs une expérience satisfaisante. En ce sens, la problématique des séries transmédias n'est finalement peut-être pas si différente des séries « classiques » : il s'agit de mettre un point final à l'ensemble, avant que celui-ci ne se laisse gagner par l'obsolescence, qui apparaît invariablement comme un signe d'échec commercial et artistique, avant de relancer la machine sous la forme d'un reboot, d'un déplacement des enjeux narratifs ou de l'introduction de nouveaux personnages.

SYNTHÈSE DU CHAPITRE 9

Les fins de récits sériels obéissent donc à des logiques très variées. Celles-ci tiennent à la séquentialité du récit, puisque la polarisation vers le dénouement d'ensemble n'est pas la même d'un récit à l'autre : la mise en série privilégie des dénouements locaux, tandis que le feuilleton investit le niveau macro-séquentiel (même si, là encore, les séries et les cycles pratiquent régulièrement la relance pour s'assurer du retour des récepteurs). Elles peuvent aussi être liées à des contraintes externes. Mais la fin d'une série n'est pas seulement une stratégie narrative : elle se construit également dans le discours médiatique environnant. La fin d'une série télévisée est annoncée avant la diffusion de la dernière saison, ce qui permet de retenir l'attention du public (voire de le faire revenir), d'orienter les attentes, mais également de le préparer à l'interruption du récit et de lui donner des raisons valides concernant cette décision. L'équipe de production fournit donc un discours de justification qui précède l'actualisation, ce qui aboutit à une situation paradoxale : les scénaristes cherchent à s'attirer la clémence des spectateurs en signalant les difficultés à conclure la série, mais ce faisant, ils élèvent le niveau des attentes pour la saison à venir. Le dénouement d'ensemble est en effet le lieu d'une évaluation générale : telle série à succès mérite-t-elle sa reconnaissance ? De ce point de vue, on peut observer une nette évolution des usages depuis le XIX^e siècle. À l'époque de Sue, le « contexte de présentation » (Esquenazi 2009) est peu fourni et les lecteurs ne peuvent que s'appuyer sur des rumeurs pour savoir si le roman-feuilleton est proche de son terme ou non. Ne disposant pas d'informations fiables, ils cherchent à les obtenir directement à la source :

Le bruit a couru qu'il y aurait plusieurs volumes [après la huitième partie], est-ce vrai ? ou bien serait-ce le désir que ce soit qui l'ait répandu. Du reste il ne tendrait qu'à vous de réaliser ce vœu. (Ernestine Dumont, 24 septembre 1843, *in* Galvan 1998, t. 2 : 30-31, lettre 225)

En l'occurrence, le vœu d'Ernestine Dumont reste lettre morte puisque la huitième partie est uniquement suivie de l'épilogue de huit feuilletons, soit, comme le rappelle Galvan (1998, t. 2 : 30-31, lettre 225), un demi-volume de l'édition chez Gosselin.

Il apparaît également dans ces discours de justifications que la difficulté à finir n'est pas uniquement d'ordre scénaristique. Les équipes de production expriment souvent leur vive émotion et la chance qu'ils ont eu de travailler sur le programme, créant ainsi un sentiment de communauté avec le public. De ce point de vue, les réactions des récepteurs les plus investis à la fin d'un récit sériel n'ont guère changé de la correspondance de Sue aux *tweets* des spectateurs de *Downton Abbey*. La métaphore de la mort demeure récurrente : même lorsqu'aucun des personnages ne meurt, la fin d'une série est vécue comme un deuil. Les récepteurs quittent un monde narratif qu'ils ont habité pendant des mois ou des années, ce qui marque la fin de leur « seconde vie », suivant une expression utilisée par Fanny Denoix dans son poème (16 octobre 1843, *in* Galvan 1998, t. 1 : 103, lettre 13). Une seconde vie entourée de rituels dont le rythme s'imprime sur celui de la première.

CONCLUSION

En 2011, une étude de psychologie publiée par les chercheurs Jonathan D. Leavitt and Nicholas J. S. Christenfeld, intitulée « Story Spoilers Don't Spoil Stories », a été très largement relayée par les médias. L'article affirme que le fait de connaître le dénouement d'une histoire ne réduit en rien le plaisir de la réception, remettant en question une intuition très ancrée. Les conclusions de Leavitt et Christenfeld se fondent sur les résultats d'une enquête menée auprès de 819 étudiants de l'Université de San Diego, auxquels ils ont demandé de lire des nouvelles de différents genres dans une version non « spoilée », partiellement « spoilée » ou intégralement « spoilée », puis d'évaluer le plaisir qu'ils ont pris à la lecture. Les résultats montrent que les enquêtés ont préféré les versions « spoilées », ce qui s'explique, selon les psychologues, par le fait que la connaissance du dénouement entraîne une attention plus fine aux stratégies narratives et que la compréhension gagne ainsi en « fluidité » (« *fluency* »). La diffusion très large de cet article, bien au-delà du champ universitaire, montre bien que l'objet de l'enquête correspond à une préoccupation importante. L'article a suscité un vif débat dans la mesure où la thèse défendue prend complètement à revers un ressenti partagé par une vaste majorité d'amateurs de récits de fiction. De fait, le recueil de données repose sur un certain nombre de biais qui interdisent, me semble-t-il, de donner une portée aussi importante à ces résultats et de remettre en cause aussi définitivement la notion même de *spoiler* :

- Biais sociologique : les enquêtés sont exclusivement des étudiants, dont les goûts culturels ne sont pas forcément semblables à ceux du reste de la population.
- Biais poétique : les récits choisis par Christenfeld et Leavitt sont tous des récits unitaires de forme brève, fortement planifiés (nouvelles se terminant

par un retournement de situation ironique, nouvelles à énigmes, nouvelles « littéraires », qui ne reposent pas tant sur l'intrigue que sur le pouvoir évocateur de l'écriture). Or, comme je l'ai montré, le fonctionnement des récits sériels est en tout point opposé à celui des nouvelles littéraires.

- Biais affectif : les œuvres sur lesquelles se fondent l'enquête ont été imposées aux étudiants, qui les ont ainsi abordées de façon dépassionnée, à la manière d'une épreuve académique ou d'un test scientifique, le cadrage de l'expérience déterminant en grande partie son déroulement . Cependant, nos consommations culturelles ordinaires reposent pour la plupart sur des choix personnels. La colère provoquée par un *spoiler* est proportionnelle à l'intensité de l'engagement affectif, et donc de l'anticipation : c'est lorsque les récepteurs attendent impatiemment un dénouement qu'ils n'apprécient guère que celui-ci leur soit révélé par avance. C'est pourquoi la crainte des *spoilers* est si répandue dans le cas des récits sériels.
- Biais esthétique : ce n'est peut-être pas tant le plaisir de la réception en tant que tel que le plaisir de l'anticipation qui est gâché par les *spoilers*. Certes, les *spoilers* ne contrarient pas l'immersion, mais ils induisent en revanche un changement dans la nature de la tension ressentie. De nombreuses études consacrées au « suspense paradoxal » montrent bien une résistance de la tension narrative à une réception réitérée, mais l'émotion est dans ce cas moins intense, ce qui induit une modification du processus cognitif⁸²⁰. De même, l'investissement affectif n'est pas le même dans le cas de l'actualisation d'un récit « spoilé » que dans un récit non « spoilé ». Certains récepteurs consultent d'ailleurs délibérément des *spoilers* précisément afin de réguler leurs émotions et de pouvoir se concentrer sur le niveau poétique du récit. Mittell note ainsi, à propos d'une enquête réalisée avec Jonathan Gray sur la consultation des *spoilers* de *Lost* en ligne (Gray, Mittell 2007) :

Bien que les réponses ne soient pas uniformes et ne s'appliquent pas à tous les fans de *spoilers*, de nombreuses personnes interrogées ont souligné que le fait de savoir où va l'intrigue dirige leur attention vers d'autres modes d'engagement, focalisés sur le « comment » et le « pourquoi » du récit ainsi que sur l'esthétique opérationnelle de l'histoire (la façon dont elle est racontée), ce qui se rapproche de l'expérience du visionnage. Les fans de *spoilers* dictent effectivement les termes de leur anticipation narrative en transformant l'anticipation des futurs incertains du récit, telle qu'elle

⁸²⁰ Pour une synthèse sur le « suspense paradoxal », voir Baroni 2007 : 279-295.

est conçue par les producteurs, en curiosité anticipée concernant la manière dont la série va relier les pointillés pour parvenir à l'événement *spoilé*, l'information « spoilée » fonctionnant quasiment comme un *flash-forward*. De plus, pour certains fans de *spoilers*, la recherche d'information est un moyen de contrôler leurs réactions émotionnelles, d'éviter les surprises ou de se préparer à des déceptions quant au sort de personnages qu'ils apprécient, ainsi que de soulager l'anticipation qui marque l'hiatus entre les épisodes en accédant à une information à l'avance⁸²¹. (Mittell 2015 : 174-175*)

Qu'ils apprécient les *spoilers* ou non, les récepteurs, de manière générale, cherchent à maîtriser les conditions de leur consommation : la consultation de *spoilers* résulte d'un choix, les récepteurs qui s'y adonnent souhaitent orienter leur expérience selon les termes qui leur conviennent. En revanche, les récepteurs qui se font accidentellement « spoiler » un récit attendu avec impatience ne trouvent aucun plaisir à la mésaventure. Les conclusions de l'enquête de Christenfeld et Leavitt vont donc à l'encontre du vécu de la majorité des récepteurs : si beaucoup de gens détestent les *spoilers*, c'est que ceux-ci gâchent effectivement une partie de l'expérience, à savoir le plaisir de l'anticipation et le plaisir de découvrir le dénouement par soi-même. Les récepteurs n'ont pas raison ou tort de détester les *spoilers*, il s'agit d'un ressenti qui ne peut être invalidé par une étude scientifique. Cet aspect est bien résumé par une scène de *Le Ciel peut attendre* de Lubitsch (1943), dans laquelle une épouse prend un malin plaisir à gâcher la vie de son mari en lui « spoiler » les aventures de Pim, Pam et Poum, par l'intermédiaire de son domestique :

Jasper – Patron... Je viens d'avoir une bonne conversation avec Madame... et elle vous demande d'avoir la gentillesse de patienter un peu... dès qu'elle aura fini de lire *Pim Pam Poum* je pense...

M. Strable – J'ai fait exprès de venir tôt ce matin... pour savoir si le capitaine est sorti du tonneau ! Tous les dimanches, c'est la même chose, je n'en peux plus !

Mme Strable – Jasper ! Vous pouvez dire à M. Strable que le capitaine est sorti du tonneau.

Jasper – Patron ! Patron ! Bonne nouvelle ! Le capitaine est sorti ! C'est bien, non ?

⁸²¹ « While we found no uniform answers that seem to apply for all spoiler fans, many respondents highlighted that knowing where the plot is going heightens their attention to other modes of engagement, focused on the “how” and “why” of the storytelling as well as the operational aesthetic of how the story is being told, mirroring the experience of rewatching a program. Spoiler fans effectively dictate the terms of their own narrative experience, transforming anticipation about uncertain narrative futures as designed by producers into anticipatory curiosity as to how the series will connect the dots to the spoiled event, with the spoiled information almost serving as flash-forwarded story information. Additionally, some spoiler fans sought out narrative information as a way to control their emotional responses, avoiding surprises or preparing for disappointments about the fate of beloved characters, as well as filling the anticipatory gap between episodes by revealing story information in advance. »

M. Strable – [...] Je ne vois pas comment il a pu sortir de ce tonneau. Ce tonneau avait des lattes de bois... clouées en haut et en bas... et il y avait des bandes d'acier tout autour... et ils l'ont laissé au milieu du désert. Comment est-ce qu'il a pu s'en sortir ?

Mme Strable – [...] Il est sorti de ce tonneau comme ça : un gentil serpent est arrivé en rampant...

M. Strable – Ne me dites rien ! Vous savez que ce n'est pas drôle si je ne le lis pas moi-même ! Qu'est-ce que vous voulez, ruiner mon dimanche ?

Mme Strable – Vous pouvez dire à M. Strable que c'est à vous que je parlais ? Jasper... le serpent est arrivé en rampant dans le désert... il s'est enroulé autour du baril, et puis, crack !

M. Strable – Je n'en peux plus de vivre dans cette maison^{822*} !

Au vu de l'importance accordée par les lecteurs à ce phénomène, on comprend que les équipes de production ne ménagent pas leurs efforts pour qu'aucune information ne fuite lors des tournages. La culture du secret est parfois pratiquée à l'extrême, particulièrement dans les séries télévisées à succès comme *Game of Thrones* ou dans les franchises. Anthony Russo, qui a coréalisé avec son frère Joe le volet le plus récent de le MCU, *Avengers: Infinity War*, point culminant de la troisième phase, déclare par exemple :

Tout élément qui concerne l'histoire « spoile » l'intrigue [...]. Nous avons consacré beaucoup de travail et d'énergie à faire en sorte que l'expérience des gens soit intacte quand ils iront voir le film. Ce qui veut dire que nous avons écrit et distribué de faux brouillons du scénario. Aucun des acteurs n'a lu l'intégralité du scénario. Donc personne ne connaît la véritable histoire du film à part mon frère, moi et une poignée d'autres personnes. Nous avons fait beaucoup d'efforts pour nous assurer de cela. Les gens ont investi dix ans de leur vie dans cet univers Marvel. Nous devons nous assurer que personne ne leur gâche la fin avant qu'ils la voient. C'est difficile parce que les fans sont si

⁸²² « Jasper – Boss... *I just had a very fine conversation with the missus... and she says if you'd just be good enough to give the matter a little patience... as soon as she finishes The Katzenjammer Kids I think...*

Mr. Strable – *I came down especially early this morning... to find out if the captain got out of the barrel! This goes on every Sunday, and I'm not gonna stand it anymore!*

Mrs. Strable – *Jasper! [...] You can tell Mr. Strable the captain got out of the barrel.*

Jasper – *Boss! Boss! Got good news for ya! The captain is out! Ain't that fine?*

Mr. Strable – [...] *I can't see how he could get out of that barrel. Why, that barrel had wooden slats... nailed down on the top and the bottom... and there were steel bands all around it... and they left it in the middle of the desert. Now, how could he ever get out of it?*

Mrs. Strable – [...] *About that barrel, the way he got out of it was, a friendly snake came crawling...*

Mr. Strable – *Don't tell me! You know it's no fun unless I read it myself! What are you trying to do, ruin my Sunday?*

Mrs. Strable – *Will you tell Mr. Strable I was talking to you? Jasper... the snake came crawling along in the desert... wound itself around the barrel, and then, crunch!*

Mr. Strable – *I can't live in this house any longer! »*

intelligents et si scrupuleux qu'ils sont parfois capables de saisir le moindre détail et qu'ils savent le mettre en lien avec une histoire plus vaste^{823*}.

Quelques jours avant la sortie du film, les journalistes n'ont eu droit qu'à un extrait de vingt-trois minutes et les réalisateurs ont publié une note invitant l'ensemble des spectateurs à garder toutes les informations pour eux une fois qu'ils auraient vu le film. De telles précautions s'expliquent par des raisons commerciales : les spectateurs « spoilés » ont beaucoup moins d'intérêt que les autres à aller voir le film, la diffusion massive de *spoilers* pourrait se solder par des chiffres de ventes moins importants.

Ces différents exemples mettent en lumière, une fois de plus, la dynamique temporelle propre aux récits sériels. De ce point de vue, le déplacement des enjeux par les plateformes de V&D n'est que relatif, puisque l'hiatus ne disparaît pas, il change simplement d'échelle. Les chaînes de V&D constituent une évolution majeure dans la prise en compte des usages, évidemment à des fins commerciales, mais le volontarisme affiché du discours promotionnel ne doit pas faire oublier, justement, sa nature publicitaire : la révolution Netflix est plutôt une réforme – ce qui ne signifie pas pour autant que les récits sériels, qui prolifèrent dans la culture médiatique occidentale depuis le XIX^e siècle, préserveront indéfiniment une telle importance culturelle.

Pourtant, la conception du récit sériel comme « œuvre », et donc comme totalité achevée, demeure largement répandue dans l'étude des séries. C'est celle que retient Jost lorsqu'il justifie la limitation de son corpus à « des séries “fermées”, c'est-à-dire des séries terminées, avec un récit bouclé » (Jost 2015 : 12) :

Ce qui différencie, en effet, les séries télévisuelles des films – c'est un truisme, mais il faut l'avoir constamment en tête –, c'est leur durée. Cinquante ou cent heures, pour la totalité des saisons, contre une heure et demie ou deux heures... Dans leur hâte d'étudier des séries en cours de diffusion, dont on ne sait même pas combien elles compteront de saisons, certains analystes tirent des conclusions

⁸²³ « *Anything about the story constitutes a plot spoiler [...]. We put a lot of work and energy into making sure that people have a very clean experience when they saw the movie. Meaning that we wrote and distributed fake drafts of the script. None of the actors actually read the entire script. So really nobody knows the true story of this film other than my brother and I and a handful of other people. We've gone to great lengths to make sure of that. People have invested 10 years of their lives in this Marvel universe. We need to make sure that when they finally get to see the ending that they see it without people ruining it for them. It's difficult because the fans are so savvy, so sophisticated that sometimes they can pick up on the smallest detail and they know how to follow that into a much larger story idea.* » Anthony Russo, cité par Tara Brady, 21 avril 2018, « Spoiler alert: People don't hate spoilers... or do they? », *The Irish Times* [en ligne].

URL : <https://www.irishtimes.com/culture/film/spoiler-alert-people-don-t-hate-spoilers-or-do-they-1.3465815>

sur la philosophie des comportements, sur le caractère des personnages, qui sont infirmées par la suite. Ce n'est pas qu'ils manquent de jugement mais ils ne tiennent pas compte du trait principal de ces « nouveaux méchants », à savoir qu'ils évoluent dans le temps. Un autre argument milite pour le choix des séries « fermées » : certaines séries sont des œuvres au même titre que des films et, de même qu'il est réducteur de ne s'intéresser qu'à quelques séquences d'un film, c'est mutiler une série de la réduire à quelques épisodes. (Jost 2015 : 12-13)

Il me semble qu'une telle approche isole un peu artificiellement des traits distinctifs qui ne sont pas si récents. Le caractère évolutif des récits sériels n'a rien de nouveau, même s'il ne se traduit pas toujours par la « profondeur » psychologique des personnages. La sensibilisation politique d'Eugène Sue au cours de la rédaction des *Mystères de Paris*, ainsi que le resserrement du calendrier d'écriture, ont contribué à modifier le projet initial de l'auteur. La mobilité des équipes des *comics* transforme les super-héros : le Batman de Bob Kane n'est pas le même que celui de Frank Miller, pourtant, il s'agit bien d'un personnage unique et il serait aberrant de séparer nettement l'« œuvre » de Miller de celle de Kane. *Plus belle la vie* (France 3 2004-), feuilleton qui n'intéresse guère les sériphiles, cherche à réagir aux problématiques sociétales les plus actuelles, en mettant en scène un personnage transgenre pour ne citer que l'exemple le plus récent. Face à une pression de plus en plus insistante de la part du public, le nouveau *showrunner* de *Doctor Who*, Chris Chibnall, a attribué le rôle du treizième Docteur à une femme, Jody Whittaker.

L'enjeu de ce travail n'était donc pas de considérer les récits sériels comme des « œuvres » au sens où l'entend Jost, pas plus que de tirer de conclusion sur la « philosophie des comportements » ou sur le « caractère des personnages » dans un récit donné, ce qui reviendrait à considérer le récit comme un « texte » stabilisé, comme une œuvre centripète et unifiée par une intention auctoriale, alors qu'elle est justement le fruit de l'accumulation centrifuge de fragments narratifs hétérogènes, qui contribuent à étendre le monde narratif à partir d'un noyau dont l'origine finit souvent par se perdre. Cette approche est tenable pour certaines séries fortement planifiées. Mais en adoptant un point de vue normatif, qui conduit à réduire le corpus à des séries qui peuvent être envisagées comme des « œuvres » selon certains critères distinctifs, le discours sériphile relève d'une forme de légitimisme culturel⁸²⁴. Cela est d'autant plus regrettable que ce qui est présenté dans le discours publicitaire comme de la « *high quality TV* » ne remet pas en cause le système industriel sur lequel s'appuie la culture médiatique, auquel elle appartient de fait.

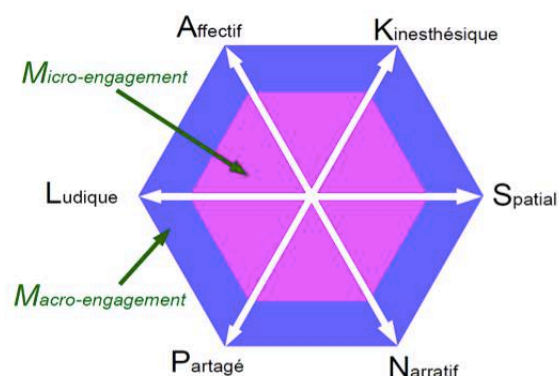
⁸²⁴ Voir Grignon, Passeron, 1989.

Elle marque plutôt la possibilité d'une prise de conscience de la possibilité d'intégrer les valeurs de la culture élitiste dans un système de production « à la chaîne » (pour reprendre le terme de Letourneux). Qu'est-ce qu'une « œuvre » dans la culture médiatique ? Le concept se dissout dans la prolifération du récit, des produits dérivés, des *fanfictions*, etc. En tout état de cause, l'« œuvre », si elle existe, dépasse le « canon » officiel, dont les limites sont d'ailleurs souvent fluctuantes.

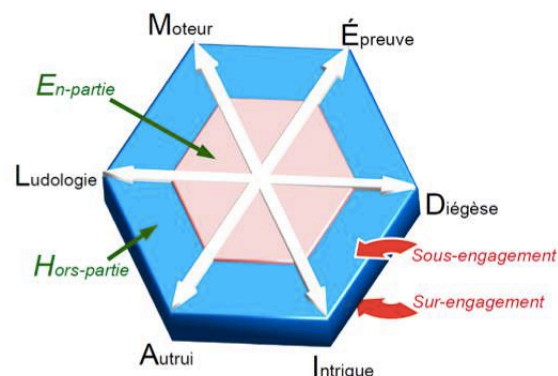
La notion d'œuvre, qui est ici une notion normative, traduit la volonté d'adopter un regard critique surplombant. Considérer que le rôle du chercheur consisterait à isoler *a posteriori* les œuvres significatives d'un moment culturel, dont les enjeux échapperaient aux récepteurs pris dans l'acte de consommation, revient à se couper de la spécificité de l'expérience sérielle, à savoir la découverte progressive d'un récit émergent. J'ai plutôt cherché à me situer au plus près des *expériences* sérielles à travers des effets de loupe sur des phénomènes locaux, en les mettant systématiquement en lien avec les contraintes de production et en restant attentive à la signification que les récits sériels revêtent pour les publics, à leur évaluation, et éventuellement à leurs réappropriations. J'ai tenté de contextualiser précisément ces exemples afin de ne pas négliger les différents paramètres qui rentrent en compte dans la réception et la production de ces récits. Ce resserrement du regard aura permis, je l'espère, de rendre compte d'un engagement stratifié, construit socialement et dans la temporalité médiatique dans lesquelles s'insèrent les récits sériels. Les récits que j'ai sélectionnés ne sont pas significatifs en tant qu'œuvres, mais bien en tant que pratiques. Par ailleurs, les rapprochements établis entre des objets apparemment très éloignées, aussi bien historiquement que médiatiquement, visait à souligner que les récits sériels, en dépit de différences significatives, demeurent apparentés, car ils partagent un certain nombre de qualités et impliquent des pratiques communes, qui ont constitué les entrées thématiques des chapitres de cette étude. Ces axes d'analyse étaient d'autant plus importants à dégager qu'ils ont permis de mettre en évidence des phénomènes longtemps négligés au sein des études littéraires et cinématographiques. Les œuvres unifiées et closes, intégralement planifiées par une auctorialité bénéficiant d'un haut degré d'autonomie, sont loin de constituer les seules formes narratives constituant notre horizon esthétique, surtout depuis que les industries culturelles sont devenues le principal vecteur de production et de diffusion pour les fictions narratives.

Je me propose pour finir de synthétiser les conclusions auxquelles j'ai pu parvenir, en m'inspirant des modélisations de l'expérience ludique proposées par Gordon Calleja (2011) et Olivier Caïra (à paraître).

L'engagement ludique (Calleja 2011)



Le modèle MÉDIAL (Caïra, à paraître)



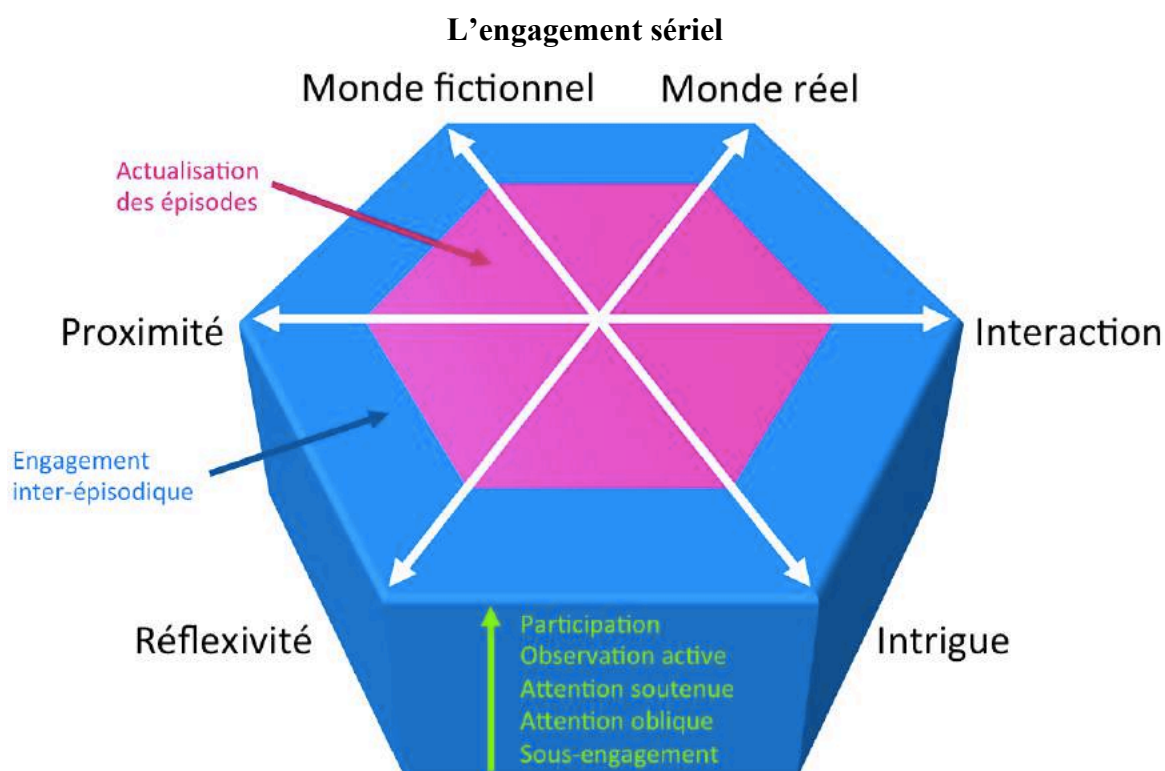
À partir de ses observations du comportement des joueurs de jeux vidéo, Calleja distingue entre le « micro-engagement », c'est-à-dire le moment du déroulement du jeu, et le « macro-engagement », qui désigne relation au jeu hors de la partie (achat, consultations de critiques, etc.). Les six flèches du schéma hexagonal représentent six directions possibles de l'engagement ludique, qui se caractérise par sa dynamique composite (affectif, kinesthésique, spatial, narratif, partagé, ludique). Le modèle MÉDIAL de Caïra reprend partiellement celui de Calleja, en aménageant plusieurs modifications importantes. D'abord, le micro- et le macro-engagement deviennent « en-partie » et « hors-partie » afin de mettre davantage en avant le découpage temporel de l'activité. Caïra ajoute également une troisième dimension au schéma, qui marque les différences d'intensité dans l'engagement, du sous-engagement au sur-engagement. Enfin, il modifie les six axes, considérant notamment que l'axe affectif isolé par Calleja n'en est pas véritablement un, puisque l'engagement affectif surplombe toutes les dimensions de l'expérience ludique (moteur, épreuve, diégèse, intrigue, autrui, ludologie).

Ce type de schéma peut être adapté à aux expériences sérielles. Il est particulièrement intéressant de conserver la dimension temporelle soulignée par Caïra pour définir l'engagement sériel, fondé sur une tension entre la continuité de l'engagement et discontinuité de la réception des épisodes. Je distingue donc entre le temps d'actualisation des épisodes et le temps d'attente entre les épisodes (engagement inter-épisodique). Je préserve également l'épaisseur du schéma, qui me permet d'intégrer

les différents degrés d'engagement que j'ai identifiés dans le chapitre 2, du sous-engagement à la participation, en passant par l'attention oblique, l'attention soutenue et l'observation active. Même dans le cas d'un sous-engagement (« non-publics»), il existe une forme d'engagement inter-épisode irréductible (ne serait-ce que dans les négociations au sein d'un groupe familial pour décider de la série qui va être regardée, par exemple). Contrairement aux modèles de Calleja et de Caïra, les flèches articulent des paires qui mettent en valeur les différentes dimensions de l'expérience sérielle :

- dimension *intrafictionnelle* : intrigue / monde fictionnel ;
- dimension *extrafictionnelle* : monde réel / réflexivité ;
- dimension *relationnelle* : proximité / interaction.

Il est essentiel de comprendre que chaque double flèche ne représente pas des pôles antagonistes. En d'autres termes, l'extrémité de la flèche du monde réel, par exemple, n'est pas contradictoire avec l'extrémité de la flèche de la réflexivité. Détaillons les différentes flèches afin de préciser cet aspect.



DIMENSION INTRAFICTIONNELLE

Intrigue. L'engagement dans l'intrigue correspond à l'investissement de la dynamique temporelle des récits sériels, qui est fondée sur le redoublement de la réticence : aux incertitudes provisoires générées par la mise en intrigue s'ajoute le délai temporel entre les épisodes. Ici, le modèle de la communication est vertical, il s'agit de prendre en compte les *stratégies* narratives et les *effets* qu'elles produisent, et donc les *réactions* des publics davantage que les *appropriations*. Les récits sériels exploitent de nombreux vecteurs intrigants pour fidéliser leurs publics : hyper-feuilletonnisation, *cliffhanger*... L'intrigue feuilletonnante organise ainsi une tension narrative *continue* fondée sur une diffusion *discontinue*, tandis que l'intrigue sérielle investit le niveau micro-séquentiel plutôt que le niveau macro-séquentiel – la fidélisation reposant alors davantage sur les axes de la proximité avec le personnage et du monde fictionnel. L'incrimination du *spoiler*, qui part du principe que l'expérience est gâchée si un dénouement est connu avant son actualisation, illustre bien l'importance du plaisir de l'intrigue pour de nombreux récepteurs, plaisir tendu entre le désir de savoir et le désir de retarder la réponse pour préserver l'état d'anticipation. L'engagement inter-épisodique des publics les plus impliqués les conduit à diversifier les ressources dans leur recherche d'indices et à utiliser le contexte extra-narratif.

Monde fictionnel. Cet axe réfère aux usages « endotéliques » et escapistes des récits de fiction, lorsque les publics les envisagent à partir du postulat qu'ils forment un monde complet, que les segments du récit ne dévoilent que partiellement. La *récurrence* des épisodes tend à donner une épaisseur supplémentaire aux mondes fictionnels sériels par rapport à ceux qui sont projetés à partir des récits unitaires. Ainsi, le principe expansionniste des récits sériels est relayé par les publics qui cherchent inlassablement à compléter les zones qui demeurent sous-déterminées. Les usages sont divers de ce point de vue. Tandis que la métaphore du monde fictionnel désigne simplement l'aptitude des récepteurs à « faire comme si » les personnages existaient réellement, l'immersion des publics les plus engagés (« rôdeurs », fans) se caractérise par le débordement, et la mobilisation, voire la création, de divers matériaux externes au récit qui viennent soulager la « pulsion de complétude » (Besson 2004 : 136) : articles, encyclopédies consacrées au monde fictionnel, produits dérivés, etc. Les exigences de vraisemblance et de cohérence sont variables selon les publics : les fans sont prêts à guetter et à relever la

moindre erreur, tandis que ces détails passent inaperçus aux yeux des publics moins attentifs.

DIMENSION EXTRAFICTIONNELLE

Monde réel. Une fiction ne fonctionne que dans la mesure où elle est tissée de réel. Comme j'y ai insisté, les mondes fictionnels se situent *dans* le monde réel plutôt qu'à côté de celui-ci, ce qui renvoie, *a minima*, à la modélisation mimétique et à la mobilisation des compétences endo-narratives. Mais les publics s'engagent également dans certains récits sériels suivant une interprétation « réaliste », qui confine parfois à une vision naturaliste de la fiction, dans les cas, par exemple, où les auteurs suivent un protocole quasiment journalistique (*Les Mystères de Paris*, *The Wire...*). La fiction est par exemple perçue comme « vraie » par les lecteurs des *Mystères de Paris*, à tel point que l'auteur transforme son roman en véritable tribune. Dans ce type de cas, c'est la manière dont le monde fictionnel « s'accroche » au monde réel qui importe aux publics, pour lesquels la modélisation fictionnelle est plus satisfaisante lorsqu'elle n'est pas seulement une représentation mimétique, mais également une représentation *aléthique*, qui détiendrait un pouvoir de vérité que ne possèderaient pas les récits documentaires. Une telle interprétation ne se limite pas aux genres « réalistes » : le succès de *Spider-Man* s'explique ainsi en partie par la proximité de la vie quotidienne du super-héros avec celle des lecteurs. L'« hyperréalisme » désigne les cas où c'est la relation monde fictionnel/monde réel s'inverse, et où c'est la fiction qui permet de développer un savoir sur le monde. La dynamique *émergente* des récits sériels leur permet en outre de se raccrocher à l'actualité, développant des effets d'échos avec celle-ci, au point parfois de jouer sur une forme d'illusionnisme, qui aller jusqu'à la métalepse (*House of Cards*, *Baron noir*) – ce qui me conduit à l'axe suivant : la réflexivité.

Réflexivité. Pour certains publics, les jeux sur les frontières des mondes fictionnels font partie des éléments qui rendent l'expérience plaisante. De nombreux auteurs utilisent les commentaires réflexifs pour créer une connivence avec leurs publics – ce qui fait partie des stratégies de fidélisation (voir la première planche de *Spider-Man*). J'ai également mis en valeur la qualité « métaleptogène » (2004 : 120) des récits sériels, qui est liée à leur insertion dans une écologie médiatique dont ils épousent le rythme discontinu. La métalepse peut être structurée par le récit : dans ce cas elle fonctionne comme une gratification pour les fans, notamment s'ils sont représentés à l'écran, comme dans

Sherlock. Mais les récits sériels sont également producteurs d'effets métaeptogènes non planifiés, qui dépassent l'intentionnalité auctoriale. Ils sont alors issus d'une interprétation non-canonique des récepteurs, qui s'approprient le récit en tissant des liens avec d'autres récits, utilisant par exemple un acteur commun à des fictions différentes pour entremêler des mondes fictionnels.

DIMENSION RELATIONNELLE

Proximité. La proximité désigne la relation « incarnée » que les publics entretiennent avec les personnages des récits sériels. Comme l'ont montré les travaux de Chalvon-Demersay (2011, 2012) ou l'étude des *Mystères de Paris*, les personnages sériels suscitent davantage une réaction d'empathie que l'identification de la part des récepteurs. Ils sont envisagés comme des « proches » et leur disparition est vécue comme un quasi deuil. La série « culte » *Friends* repose presque intégralement sur l'investissement de cette quasi amitié qu'est l'amitié fictionnelle. La logique de rendez-vous contribue à augmenter le sentiment de proximité : cette relation au long cours alterne entre séparations et retrouvailles, comme dans le cas des amitiés réelles – mais avec les décalages temporels propres aux montages narratifs. En effet, si les acteurs des séries vieillissent en même temps que nous, les personnages peuvent évoluer dans une chronologie désynchronisée de la nôtre : entre le *cliffhanger* de fin de saison et le début de la saison suivante, un an s'est écoulé pour nous, tandis que le récit reprend parfois exactement au moment où il s'était arrêté. On peut voir une métaphorisation de cet aspect de l'expérience sérielle dans l'épisode inaugural de la cinquième saison de *Doctor Who*, « Le prisonnier zéro » (2010). Dans la scène d'ouverture de la cinquième saison, la jeune Amy Pond (Caitlin Blackwood), agenouillée près de son lit, prie pour que quelqu'un vienne réparer une fissure qui est apparue dans sa chambre, à travers laquelle elle entend une voix. Sur ce, le TARDIS – machine à voyager dans le temps du Docteur nouvellement réincarné (Matt Smith) atterit à grand fracas dans son jardin. Elle lui montre la fissure, qu'il identifie comme une brèche spatio-temporelle. Il lui explique qu'il a besoin d'un moment pour réparer le TARDIS, qui est sur le point d'exploser, et qu'il reviendra cinq minutes plus tard. Amy fait sa valise pour partir avec lui à son retour et s'installe dans son jardin en l'attendant. Mais si le Docteur respecte bien sa promesse dans sa temporalité et retourne voir Amy immédiatement après avoir trouvé son matériel, douze ans se sont écoulés dans la temporalité d'Amy, que le Docteur retrouve adulte

(Karen Gillan), furieuse d'avoir été la risée des habitants de sa ville auxquels elle parlait constamment du Docteur, et d'avoir dû consulter des dizaines de psychologues qui ont fini par la convaincre que son « ami imaginaire » n'existait pas vraiment. Amy, « La fille qui attendait » (titre du dixième épisode de la saison 5), encouragée par une promesse de retrouvailles, emblématise ainsi notre attente impatiente du retour de nos personnages préférés.

Images protégées

Amy Pond attend le retour du Docteur, « Le prisonnier zéro », Doctor Who, saison 5, épisode 1, 2010

L'axe de la proximité n'implique pas seulement la relation avec des entités fictionnelles, mais également la relation avec autrui que suppose toute situation communicationnelle. La recherche de proximité avec les auteurs et avec les autres récepteurs est l'enjeu du dernier axe, celui de l'interaction.

Interaction. L'interaction médiatisée des récits sériels repose d'abord sur la construction de figures postulées. Cet axe réfère ainsi à la projection d'une intentionnalité qui maîtrise le déroulement de l'intrigue, et donc la construction d'une image de l'auteur, plus ou moins puissante, plus ou moins centralisée, par les publics, mais également à la projection par les producteurs et les récepteurs des différents publics. Mais cet axe réfère également à la dimension *partagée* de l'expérience. Les récits sériels sont des objets de débats et de conversations, qui enrichissent l'expérience au fur et à mesure de la réception et qui favorisent la mise en place de communautés susceptibles de se structurer en *fandoms*. Cette interaction abstraite entre producteurs et récepteurs peut prendre une forme concrète, notamment à travers les lettres envoyées à la production. Les auteurs peuvent instaurer un dialogue, voire parfois une relation de familiarité et de connivence avec les récepteurs, bref, un sentiment de participation qui est évidemment une stratégie, mais qui ouvre un espace permettant aux publics de se faire entendre. L'importance de la *participation* dépend de plusieurs paramètres. Elle tient d'abord au degré d'engagement des récepteurs, au type de public auquel ils se rattachent : la demande de participation

émane principalement des publics les plus investis et les plus prompts à se faire entendre, les fans. Ensuite, l'*institutionnalisation* de la participation est variable selon les périodes et les médias. Elle connaît des pics – notamment dans la période contemporaine grâce à Internet – dont on a pu voir qu'ils ne suivaient pas une évolution linéaire. Ainsi, le rôle des lecteurs est rarement aussi marqué que dans l'histoire du roman-feuilleton français que pendant son premier âge d'or : peu d'auteurs suivront le modèle des *Mystères de Paris* sur ce point. La rubrique du courrier des lecteurs, fondamentale dans la culture des *comics*, tend à perdre son poids lorsqu'elle disparaît du *comic book* pour émigrer vers le site Internet de l'éditeur.

L'ensemble de ces axes n'est donc pas mobilisé à parts égales suivant les époques, les médias, les différents récits et les différents publics. Les axes mettent en valeur la diversité des expériences sérielles tout en isolant l'idéal vers lequel elles tendent : la continuité de l'engagement au-delà de la discontinuité de l'actualisation. Les quelques exemples que j'ai analysés, infime partie d'une production sérielle pléthorique, constituait ainsi un premier échantillonnage, amené à être affiné en élargissant le spectre de l'observation. Je me suis concentrée sur les implications de la diffusion discontinue, qui favorise la prégnance des mondes narratifs sériels dans la vie des récepteurs, en mettant en avant l'importance de l'engagement affectif. En effet, un investissement pour une durée qui s'étend sur des mois ou des années ne peut être motivé que par le plaisir qu'y prennent les récepteurs, particulièrement dans un contexte où l'offre est si importante que le choix ne se fait pas par défaut. En cela, la distinction entre des publics réguliers et des publics ponctuels, qui ont parfois du mal à comprendre l'intérêt que prennent les amateurs, est une autre spécificité du récit sériel qui le distingue du récit unitaire. Cet engagement affectif peut prendre diverses formes et ne suppose pas systématiquement une posture de fan : le « plaisir coupable », qui cohabite parfois avec un sentiment d'agacement et d'ironie, peut être une motivation suffisante pour poursuivre la réception. Ainsi, les souvenirs les plus marquants des récits sériels sont très souvent des morts de personnages. On aura peut-être été frappé par le nombre de morts tout au long de ces pages, de morts fictionnelles (personnages qui meurent, qui font semblant de mourir, qui ressuscitent) comme de morts réelles (auteurs, acteurs...) – les deux étant souvent mêlées – ou de morts métaphoriques (les récepteurs privés de leurs récits préférés ont le sentiment qu'ils ne pourront pas continuer à vivre sans eux). L'horizon ultime du récit sériel, le suspense le plus intense, porte souvent sur la question suivante : le personnage

va-t-il mourir ? Ainsi, les *spoilers* potentiels, dans le cas d'*Avengers: Infinity War*, concernent essentiellement la liste des personnages qui n'échapperont pas au massacre annoncé.

Se lancer dans un récit sériel en cours de diffusion revient à une prise de risque, à se confronter au risque que la configuration échappe, que tout ne fasse pas sens, que le récit s'interrompe pour des raisons accidentelles, qu'un personnage meure alors que le monde narratif semblait tourner autour de lui. L'expérience de la mort d'un protagoniste est peut-être rendue encore plus douloureuse lorsque que le récit se poursuit sans lui. Dans la réalité également, lorsqu'un membre de l'équipe de production meurt, le récit ne s'arrête pas nécessairement, même lorsqu'il s'agit de l'auteur « historique » : Allain continue *Fantômas* sans Souvestre, les personnages survivent à leurs créateurs, les franchises ou les séries télévisées intègrent les morts d'acteurs à l'intrigue. Dans les narrations émergentes que sont les récits sériels, la mort retrouve son caractère arbitraire : le destin d'un personnage n'est pas écrit dès les premières pages ou les premières images qui lui donnent vie, aucun clou planté dans un mur ne vient anticiper la pendaison du héros, comme dans les nouvelles de Tchekhov (Tomachevski 1965 [1925] : 287). La proximité de l'expérience de la temporalité sérielle avec celle de la temporalité quotidienne apparaît nettement : la réception s'inscrit véritablement dans une temporalité vécue, elle imprègne le quotidien de son rythme et de ses émotions. Selon Baroni, les récits permettraient d'appivoiser un futur incertain et « rempliraient ainsi une fonction anthropologique capitale en rendant un peu plus supportables les tensions que nous éprouvons chaque fois que nous sommes confrontés à une situation imprévue ou incompréhensible et en attribuant à ces tensions une valeur au moins potentielle, puisqu'elles sont racontées par quelqu'un et qu'elles sont prises en charge, du moins par un discours » (2007 : 409). Mais les récits peuvent également avoir une fonction inverse en nous détournant de la routine : ils autorisent alors à « explorer les virtualités insoupçonnées de la réalité », « à nous "défamiliariser" de notre environnement quotidien » (2007 : 410). D'une certaine manière, les récits sériels, qui échappent à la prise rassurante d'une figure auctoriale sur son œuvre, relèvent d'une inquiétante familiarité : celle qui consiste à ne jamais savoir ce qui se produira le lendemain, et à ne jamais pouvoir compter vraiment sur l'auteur, qui n'est plus le seul maître à bord puisqu'il ne peut avoir prise sur toutes les contingences entrant en ligne de compte dans la production de sa narration. Dans ce contexte, où l'intérêt pour les « coulisses » de l'écriture fait partie de l'expérience, les moments

d'entrée et de sortie du monde narratif s'avèrent difficilement formalisables. Cela ne signifie pas que la piste sémantique n'est pas pertinente pour envisager les mondes sériels, mais il s'agit d'éviter la rigidité et de privilégier une conception souple de l'immersion et du monde narratif. La modélisation mimétique, qui repose sur la projection d'un monde narratif, est intensifiée par la diffusion discontinue, quel que soit le degré de « réalisme » des récits. Une narratologie des récits sériels ne peut se réduire à l'étude des contenus, ni même à l'étude des compétences que présuppose l'interprétation des récits. En effet, là où le récit unitaire offre des contours nets, c'est bien la question des limites, des frontières entre le récit et le dehors du récit, entre la fiction et le dehors de la fiction, qui est remise en cause par la sérialité.

BIBLIOGRAPHIE

I — RÉCITS SÉRIELS

1. Littérature (romans, romans-feuilletons, séries et cycles)

- ACKER, P., 1909, *Supplice d'amants*, *Le Journal*.
- ALLAIN, M. & SOUVESTRE, P., 1911-1913, *Fantômas*, Paris, Fayard, 32 vol.
- ALLONIER, E. & DECEMBRE, J., 1869, *Les Nuits du Palais-Royal*, Paris, Librairie Décembre et Alonnier.
- BALZAC, H. DE, 1844, *Les Paysans*, *La Presse*.
- CONAN DOYLE, A., 1887, *Une Étude en rouge* [*A Study in Scarlet*], *Beeton's Christmas Annual*.
- CONAN DOYLE, A., 1893, *Le Dernier problème* [*The Final Problem*], *Strand Magazine*.
- CONAN DOYLE, A., 1903, *La Maison vide* [*The Empty House*], *Collier's Weekly*.
- DECOURCELLE, P., 1915, *Les Mystères de New York*, *Le Matin*.
- DICKENS, C., 1840-1841, *Le Magasin d'antiquités* [*The Old Curiosity Shop*], *Master Humphrey's Clock*.
- DICKENS, C., 1852-1853, *La Maison d'Âpre-Vent* [*Bleak House*], Londres, Bradbury & Evans.
- DICKENS, C., 1870, *Le Mystère d'Edwin Drood* [*he Mystery of Edwin Drood*], Londres, Chapman & Hall.
- DIDEROT, D., 1778-1780, *Jacques le fataliste et son maître*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*.
- DUMAS, A., 1854-1859, *Les Mohicans de Paris*, *Le Mousquetaire*.
- DUMAS, A., 1844 *Les Trois Mousquetaires*, *Le Siècle*.
- DUMAS, A., 1844-1845, *La Reine Margot*, *La Presse*.
- DUMAS, A., 1869, *Le Chevalier de Sainte-Hermine*, *Le Moniteur universel*.
- 2005, texte établi, préfacé et annoté par SCHOPP, C., Paris, Phébus, 1075 p.
- D'ENNERY, A., 1892 [1877] *Les Deux Orphelines*, *La Nation*.
- FENIMORE COOPER, J., 1826, *Le dernier des Mohicans*, [*The Last of the Mohicans*], trad. Defauconpret, A.-J.-B.-, Paris, Gosselin, 4 vol.
- FERE, O., 1861 [1845], *Les Mystères de Rouen*, Rouen, Haulard.
- FEVAL, P., 1843-1844, *Les Mystères de Londres*, *Le Siècle*.
- GABORIAU, É., 1865, *L'Affaire Lerouge*, *Le Pays*.
- DE LA BRUYERE, G., 1906, *Petites Mains sanglantes*, *Le Matin*.
- LE CARRE, J., 1994 [1993], *Le Directeur de nuit* [*The Night Manager*], trad. PERRIN, I. & M., Paris, Robert Laffon, « Best-Sellers », 496 p.
- LE ROUX, G., 1913, *Premières Aventures de Chéri-Bibi*, *Le Matin*

- MARTIN, G. R. R., 1998- [1996-], *Le Trône de fer* [*A Song of Ice and Fire*], trad. SOLA, J. puis MARCEL, P., Paris, Pygmalion, 5 vol.
- DE MONTEPIN, X., 1884, *La Porteuse de Pain*, *Le Petit Journal*.
- POE, E. A., 1834, *Le Rendez-vous* [*The Assigination*], *Godey's Lady's Book*.
- POE, E. A., 1842, *Double assassinat dans la rue Morgue*, [*The Murders in the Rue Morgue*], Philadelphie, *Graham's Magazine*.
- PONSON DU TERRAIL, 1857, *L'Héritage mystérieux*, *La Patrie*.
- PONSON DU TERRAIL, 1858-1859, *Les Exploits de Rocambole*, *La Patrie*.
- PONSON DU TERRAIL, 1865-1866, *La Résurrection de Rocambole*, *Le Petit Journal*.
- RABAN, L.-F., 1845-1846, *Les Mystères du Palais-Royal*, *La Nation*.
- REEVE, A. B., 1914-1915, *The Exploits of Elaine*, *The Chicago Herald*.
- REYBAUD, 1842, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, *Le Constitutionnel*.
- 1846, Paris, Paulin, 2 vol., 272 et 264 p.
- RICE BURROUGHS, E. 1912, *Tarzan seigneur de la jungle* [*Tarzan of the Apes*], *The All-Story*.
- ROWLING, J. K., 1998-2007 [1997-2007], *Harry Potter*, trad. MENARD, J.-F., Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior », 7 vol.
- ROWLING, J. K., 2001, *Le Quidditch à travers les âges* [*Quidditch through the Ages*], trad. MENARD, J.-F., Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior », 96 p.
- ROWLING, J. K., 2001, *Les Animaux fantastiques* [*Fantastic Beasts and Where to Find Them*], trad. MENARD, J.-F., Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior », 96 p.
- STENDHAL (BEYLE, H., dit), 2013 [1830], *Le Rouge et le noir*, Paris, Classiques Garnier, « Classiques jaunes ».
- SUE, E., 1842-1843, *Les Mystères de Paris*, *Journal des débats*.
- 1842-1843, Paris, Gosselin, 10 tomes en 5 vol.
 - 1843-1844, Paris, Gosselin, Nouvelle édition, revue par l'auteur, 4 vol.
 - 1851, Paris, Administration de Librairie, 2 vol.
 - 1851, Paris, 5, rue du Pont-de-Lodi, 1 vol., 843 p.
 - 1885, Paris, J. Rouff & Cie, 2 vol. 1514 p.
 - 1989, préf. LACASSIN, F., Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1367 p.
 - 2009, préf. et dossier LYON-CAEN, J., Paris, Gallimard, « Quarto », p. 7-20, p. 1219-1320.
- SUE, E., 1844-1845, *Le Juif Errant*, *Le Constitutionnel*.
- 1983, préf. et chronologie LACASSIN, F., Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1114 p.
- SUE, E., 1849-1857, *Les Mystères du peuple ou Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges*, Paris, Maurice Lechâtre.
- 2003, préf. LETOURNEUX, M., Paris, Robert Laffont, « Bouquins », XLVI-1031 p.
- VILLEVAL, A., *Les Amours d'un Communard*, 1911, *L'Humanité*.
- TOLKIEN, J. R. R., 1972-1975 [1954-1955], *Le Seigneur des Anneaux* [*The Lord of the Ring*], trad. Ledoux, F., Paris, Christian Bourgeois, 3 vol.
- TOLSTOÏ, L., 1877, *Anna Karénine* [*Анна Каренина*], *Le Messenger russe* [*Русский вестник*].

2. *Serials*

- BEEBE, F. & REEVES EASON, B., 1932, *The Shadow of the Eagle*, scénario de Ford Beebe, Colbert Clark, Wyndham Gittens, Mascot Pictures.

- BEEBE, F., HILL, R. F., 1938, *Flash Gordon's Trip to Mars*, scénario de Ray Trampe, Norman S., Wyndham Gittens, Herbert Dalmas, Alex Raymond, Universal Picture.
- BRANNON, F. C. & GORDON BENNET, S., 1947, *The Black Widow*, scénario de Franklin Adreon, Basil Dickey, Jess Duffy, Sol Shor, Republic Pictures.
- CLIFTON, E. & ENGLISH, J., 1944, *Captain America*, scénario de Royal Cole, Harry Fraser, Joseph Poland, Ronald Davidson, Basil Dickey, Jesse Duffy et Grant Nelson, d'après l'œuvre Jack Kirby et Joe Simon, Republic Pictures.
- ENGLISH, J & WITNEY, W., 1939, *Zorro's Fighting Legion*, scénario de Ronald Davidson, Franklin Adreon, Morgan Cox, Sol Shor, Barney A. Sarecky, d'après le roman de Johnston McCulley, Republic Pictures.
- FEUILLADE, L. 1913-1914, *Fantômas*, scénario de Louis Feuillade, d'après les romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain, Gaumont.
- 1913, *À l'Ombre de la guillotine*.
 - 1913, *Juve contre Fantômas*.
 - 1913, *La Mort qui tue*.
 - 1914, *Fantômas contre Fantômas*.
 - 1914, *Le Faux Magistrat*.
- FEUILLADE, L., 1915, *Les Vampires*, Gaumont.
- GASNIER, L. J. & MACKENZIE, D., 1914, *The Perils of Pauline*, scénario de Charles W. Goddard, Georges B. Seitz, General Film Company, Eclectic Film Company.
- GASNIER, L. J., SEITZ, G. B., WHARTON, L. & WHARTON, T., 1914, *The Exploits of Elaine*, scénario de Charles W. Goddard, Georges B. Seitz, Basil Dickey, Arthur B. Reeve, Pathé Exchange, Whartons Studio.
- GASNIER, L. J., WHARTON, L. & WHARTON, T., 1915, *The New Exploits of Elaine*, scénario de Arthur B. Reeve, Pathé Exchange, Whartons Studio.
- GORDON BENNET, S., 1949, *New Adventures of Batman and Robin, the Boy Wonder*, scénario de Georfe H. Plympton, Joseph F. Poland et Royal K. Cole, d'après l'œuvre de Bob Kane, Columbia Pictures Corporation.
- GRANDON, F. J., 1913, *The Adventures of Kathlyn*, scénario de Harold McGrath et Gilson Willets, Selig Polyscope Company.
- HILL, R. F., & SIDNEY, S., 1921 *The Adventures of Tarzan*, scénario de Robert F. Hill et Lilian Valentine, d'après les romans d'Edgar Rice Burroghs, Great Western Producing Company, Nula Pictures Corporation.
- HILLYER, L., 1943, *The Batman ou An Evening with Batman and Robin*, scénario de Victor McLeod, Leslie Swabacker et Harry Fraser, d'après l'œuvre de Bob Kane, Columbia Pictures Corporation.
- MCGOWAN, J. P. & SCHAEFFER, A., 1947, *The Hurricane Express*, scénario de Colbert Clark, Barney Sarecky, Wundham Gittens, Georges Morgan, J. P. McGowan, Mascot Pictures.
- MILLER, A. & BRABIN, 1912, *C. What Happened to Mary*, scénario de Bannister Merwin, General Film Company.
- SEITZ, G. B., WHARTON, L. & WHARTON, T., 1915, *The Romance of Elaine*, scénario de Charles W. Goddard, Basil Dickey, d'après le roman d'Arthur B. Reeve, Pathé Exchange, Whartons Studio.

3. Feuilletons radiophoniques

Les Aventures de Tintin, 1959-1963, Nicole Strauss et Jacques Langeais, d'après l'œuvre de Hergé, RTF.

The New Adventures of Sherlock Holmes, 1939-1950, Dennis Green et Anthony Boucher, d'après l'œuvre de Conan Doyle, Blue Network, Mutual Broadcasting System.
La Guerre des mondes [*The War of the Worlds*], 1938, Orson Welles, d'après l'œuvre de H. G. Wells, CBS Radio.

4. Bandes dessinées

BARKS, C., 1967 [1964] « La Folle ruée vers l'or lunaire », *Journal de Mickey*, n°809 [*Uncle Scrooge* n°49].

- 1978 [1958], « Un puits de dollars », *Le Journal de Mickey*, n°1362 [*Uncle Scrooge* n°21].
- 1968 [1960], « Au nord du Yukon », *Journal de Mickey*, n°826 [*Uncle Scrooge* n°59].
- 2012-2017, *La Dynastie Donald Duck. Intégrale Carl Barks*, 24 tomes, Paris, Glénat.

COLLECTIF DISNEY, 2014-2016, *Fantomald* [*Paperinik*], d'après le personnage créé par Guido, Martina et Giovan Battista Carpi, Paris, Glénat, 3 tomes.

CONWAY, J. & DILLON, R., 1978, *Justice League of America* #161, DC Comics.

DIRKS, R., 1897-1912, *Pim, Pam, Poum* [*The Katzenjammers Kids*], *New York Journal*.

DON ROSA, K., 1994-2006 [1992-2006], *La Jeunesse de Picsou* [*The Life and Times of Scrooge McDuck*], *Picsou Magazine*, n°266-417, Paris, Disney Hachette Presse.

- 1992, *Her er dit liv, Joakim*, hors-série, Danemark, Egmont.
- 1992-1995, *Anders And Co.*, Danemark, Egmont.
- 1994-2004, *Uncle Scrooge*, n°285-332, États-Unis, Gladstone Publishing, Gemstone Publishing.
- 1995, *Walt Disney Giant*, n°1, États-Unis, Gladstone Publishing.
- 1996-1998, *Kalle Anka & C:o*, Suède, Egmont.
- 2006, *Aku Ankka*, Finlande, Sanoma.
- 2006, *The Life and Time of Scrooge McDuck Companion*, États-Unis, Gemstone Publishing.
- 2007, *The Life and Time of Scrooge McDuck*, États-Unis, Gemstone Publishing.
- 2010, *The Life and Times Of Scrooge McDuck*, 2 tomes, États-Unis, Boom !.
- 2012-2016, *La Grande épopée de Picsou. Intégrale Don Rosa*, 7 tomes, Paris, Glénat.

FRANQUIN, A. & JIDEHEM, 1957-1991, *Gaston, Spirou*, n°985-2276.

- 1960-1996, *Marcinelle*, Dupuis, 16 tomes.

HERGE, 1929-1986, *Les Aventures de Tintin*, Bruxelles, Casterman.

- 1932-1934, *Les Cigares du Pharaon*, *Le Petit Vingtième*, 1934 [en noir et blanc], 1946 [en couleur], Bruxelles, Casterman.
- 1934-1935, *Le Lotus bleu*, *Le Petit Vingtième*, 1936 [en noir et blanc], 1946 [en couleur], Bruxelles, Casterman.
- 1935-1937, *L'Oreille cassée*, *Le Petit Vingtième*, 1937 [en noir et blanc], 1943 [en couleur], Bruxelles, Casterman.
- 1943-1944, *Les Sept boules de cristal*, *Le Soir*, 1947, Bruxelles, Casterman.
- 1946-1948, *Le Temple du Soleil*, *Le Journal de Tintin*, 1949, Bruxelles, Casterman.

JAY, 2017- [2012-], *Sherlock*, d'après la série de Mark Gatiss et Steve Moffat, Paris, Kurokawa, 3 tomes.

- LEE, S. & DITKO, S., *Amazing Fantasy* #15, août 1962 [juin 1962], New York, Marvel Comics.
- mars 1963 [décembre 1962], *The Amazing Spider-Man* #1, New York, Marvel Comics.
 - juillet 1963 [avril 1963], *The Amazing Spider-Man* #3, New York, Marvel Comics.
 - juin 1973 [mars 1973], *The Amazing Spider-Man* #121, New York, Marvel Comics.
 - juillet 1973 [avril 1973], *The Amazing Spider-Man* #122, New York, Marvel Comics.
- LEE, S. & KIRBY, J., janvier 1963 [octobre 1962], *Fantastic Four* #10, New York, Marvel Comics.
- février 1963 [novembre 1962], *Fantastic Four* #11, New York, Marvel Comics.
 - janvier 1964 [octobre 1963], *Fantastic Four* #22, New York, Marvel Comics.
 - mars 1966 [décembre 1965]), *Tales of Suspense* #5, New York, Marvel Comics.
- LELOUP, R., 1969-, *Yoko Tsuno, Spirou*, n°1693-.
- 1972-2017, Marcinelle, Dupuis, 28 albums.
- MILLER, F., 1986, *Batman: The Dark Knight Returns*, #1-4, DC Comics.
- 1987, Paris, Aedena, 2 tomes.
 - 2015, Paris, Eaglemoss, « DC Comics - Le Meilleur des Super-Héros ».
- MILLER, F., 1986, « Born Again », *Daredevil* #227–231, DC Comics.
- MOORE, A. & GIBBONS, D., 1986-1987, *Watchmen*, DC Comics.
- *Les Gardiens [Watchmen]*, 1987-1988, Paris, Zenda, 6 tomes.
 - *Watchmen*, 2012, trad. Jean-Patrick Manchette, Paris, Urban Comics, « DC Essentiels ».
- MORRIS, 1946-1985, *Lucky Luke, Spirou*, Almanach n°47-2482.
- 1967-1973, *Pilote*, n°441-736.
 - 1974-1975, *Lucky Luke*, n°1-8.
 - 1975-1976, *Nouveau Tintin*, n°1-40.
 - 1978-1990, *Pif Gadget*, n°500-n°1125.
 - 1949-1967, Marcinelle, Dupuis, puis Bruxelles, Dargaud, puis Givrins, Lucky Comics, 41 albums.
- ROBA, J., 1959-1987, *Boule et Bill, Spirou*, n°1132-2586.
- 1986-1992, *Pif Gadget*.
 - 1988, *Pilote*.
 - 1959-1996, Marcinelle, Dupuis puis Bruxelles, Dargaud, 25 albums.
- SATRAPI, M., 2000-2003, *Persepolis*, Paris, L'Association, « Ciboulette », 4 tomes.
- SIMON, J. & KIRBY, S., 1941, *Captain America Comics* #1, Marvel Comics.
- SPIEGELMAN, A., 1980-1991, *Maus, Raw*, v. 1, n°2-v. 2, n°3.
- 1986-1992, États-Unis, Pantheon Books.
 - 1987-1992, Paris, Flammarion.
- STARLIN, J. & APARO, J., décembre 1988 [août 1988], *A Death in the Family, Batman* #426, 1/4.
- janvier 1989 [septembre 1988], *A Death in the Family, Batman* #427, 2/4.
 - février 1989 [octobre 1988], *A Death in the Family, Batman* #428, 3/4.
 - mars 1989 [novembre 1988], *A Death in the Family, Batman* #429, 4/4.
 - 2003, *Batman : Un deuil dans la famille*, Paris, Semic, « Collection Semic Deluxe ».

- 2017, *Batman : Un deuil dans la famille*, Paris, Urban Comics, « DC Essentiels ».
- STROBL, T., 2002 [1964], « Le Blues du Businessman », *Picsou Magazine* n°36, 2002 [Uncle Scrooge n°50, 1964].
- WOLFMAN, M. & PEREZ, G., 1985-1986, *Crisis on Infinite Earths* #1-12, DC Comics.
- 2001, Paris, Semic, « Semic Books », 4 vol.

5. Collections

Ace G-man Stories, 1936-1943, Popular Publications.
Kent Blake of the Secret, 1951-1953, Atlas (Marvel).
Marvel Science Stories, 1938-1952, Postal Publications puis Western Publishing.
Spy Cases, 1950-1953, Atlas (Marvel).
Thrilling Spy Stories, 1939, Better Publications.

6. Roman-photo

La Belle aventure de Johnny, 1964, Mario Padovan, *Nous Deux*, n°882-888.

7. Films

CHAPLIN, C., 1940, *Le Dictateur* [*The Great Dictator*], scénario de Charlie Chaplin, Charlie Chaplin Productions.

HARDWICKE, C., 2008, *Twilight, chapitre I : Fascination* [*Twilight*], scénario de Melissa Rosenberg, Temple Hill, Entertainment Maverick Films, Imprint Entertainment, DMG Entertainment, Summit Entertainment.

HUNEBELLE, A., 1962, *Les Mystères de Paris*, scénario de Jean Halain, Pierre Foucaud et Diego Fabbri, Production Artistique et Cinématographique, Da. Ma. Produzione, Titanus Produzione.

JARECKI, A., 2010, *All Good Things*, scénario de Marcus Hinchey et Andrew Jareck, The Weinstein Company, Groundswell Productions, Hit The Ground Running Films.

JENKINS, P., 2018, *Wonder Woman*, scénario d'Allan Heineberg, DC Entertainment, RatPac Entertainment, Atlas Entertainment, Warner Bros.

KENT, J., 2014, *Mémoires de jeunesse* [*Testament of Youth*], scénario de Juliette Towhidi, BBC Films, Heyday Films, Screen Yorkshire, BFI.

LEONE, S., 1964, *Pour une poignée de dollars* [*Per un pugno di dollari*], scénario de Sergio Leone, Fulvio Morsella et Luciano Vincenzoni, United Artists, Arrigo Colombo, Giorgio Papi.

LEONE, S., 1965, *Pour quelques dollars de plus* [*Per qualche dollaro in più*] scénario de Sergio Leone, Fulvio Morsella, et Luciano Vincenzoni, United Artists, Arrigo Colombo, Giorgio Papi.

LEONE, S., 1966, *Le Bon, La Brute et le Truand*, [*Il buono, il brutto, il cattivo*], scénario de Luciano Vincenzoni, Sergio Leone, Agenore Incrocci et Furio Scarpelli, United Artists, Produzioni Europee Associati, Arturo González Producciones Cinematográficas, Constantin Film.

LUBITSCH, E. 1943, *Le Ciel peut attendre* [*Heaven Can Wait*], scénario de Samson Raphaelson, d'après une pièce de Leslie Bush-Fekete, *Birthday*, 20th Century Fox.

MINELLI, V., 1948, *Le Pirate* [*The Pirate*], scénario de Albert Hackett et Frances Goodrich, Metro-Goldwyn-Mayer.

RODRIGUEZ, R., 2007, *Planet Terror*, scénario de Robert Rodriguez, Dimension Films, The Weinstein Company, Dimension Films, Troublemaker Studios, Dimension Films Rodriguez International Pictures, The Weinstein Company.

- SCOTT, R., 2000, *Gladiator*, scénario de David Franzoni, John Logan et William Nicholson, Dreamworks Distribution, Universal Pictures, Dreamworks Pictures, Scott Free Production.
- TARANTINO, Q., 1994, *Pulp Fiction*, scénario de Quentin Tarantino et Roger Avary, Miramax, A Band Apart, Jersey Films.
- TARANTINO, Q., 1996, *Une nuit en enfer* [*From Dusk till Dawn*], scénario de Quentin Tarantino, Dimension Films, GBVI, A Band Apart, Los Hooligans Productions, Miramax Films.
- TARANTINO, Q., 2003, *Kill Bill vol. 1*, scénario de Quentin Tarantino, Miramax Films, Miramax Films, A Band Apart.
- TARANTINO, Q., 2007, *Boulevard de la mort* [*Death Proof*], scénario de Quentin Tarantino, Dimension Films, The Weinstein Company, Dimension Films, Rodriguez International Pictures, A Band Apart, Troublemaker Studios.
- WILDER, B., 1950, *Boulevard du Crépuscule* [*Sunset Boulevard*], scénario de Billy Wilder, Charles Brackett, Paramount Pictures.

8. Franchises

— *Fast and Furious*

- COHEN, R., 2001, *Fast and Furious* [*The Fast and the Furious*], Original Films, Mediastream Film GmbH & Co., Productions KG., Universal Pictures.
- SINGLETON, J., 2003, *2 Fast 2 Furious*, Original Film, Mikona Productions GmbH & Co. KG, Universal Pictures.
- LIN, J., 2006, *Fast and Furious: Tokyo Drift* [*The Fast and the Furious: Tokyo Drift*], Relativity Media Original Film, MP Munich Pape Filmproductions, Universal Pictures.
- LIN, J., 2009, *Fast and Furious 4* [*Fast & Furious*], Original Film, Relativity Media, One Race Productions, Dentsu, Universal Pictures.
- LIN, J., 2011, *Fast and Furious 5* [*Fast Five*], Original Film, One Race Productions, Dentsu, Universal Pictures.
- LIN, J., 2013, *Fast and Furious 6*, Original Film, One Race Productions, Dentsu, Universal Pictures.
- WAN, J., 2015, *Fast and Furious 7* [*Furious 7*], Original Film, Relativity Media, One Race Productions, Dentsu, Universal Pictures.
- GRAY, F. G., 2017, *Fast and Furious 8* [*The Fate of the Furious*], Original Film, One Race Productions, Universal Pictures.

— *Harry Potter*

- COLOMBUS, C., 2001, *Harry Potter à l'école des sorciers* [*Harry Potter and the Philosopher's Stone*], Heyday Film, 1942 Pictures, Warner Bros.
- COLOMBUS, C., 2002, *Harry Potter et la Chambre des secrets* [*Harry Potter and the Chamber of Secrets*], Heyday Film, 1942 Pictures, Warner Bros.
- CUARON, A., 2004, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* [*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*], Heyday Film, 1942 Pictures, Warner Bros.
- NEWELL, M., 2005, *Harry Potter et la Coupe de feu* [*Harry Potter and the Goblet of Fire*], Heyday Film, 1942 Pictures, Warner Bros.
- YATES, D., 2007, *Harry Potter et l'Ordre du phénix* [*Harry Potter and the Order of the Phoenix*], Heyday Film, Warner Bros.
- YATES, D., 2009, *Harry Potter et le Prince de sang-mêlé* [*Harry Potter and the Half-Blood Prince*], Heyday Film, Warner Bros.

- YATES, D., 2010, *Harry Potter et les Reliques de la Mort (1)* [*Harry Potter and the Deathly Hallows*], Heyday Film, Warner Bros.
- YATES, D., 2011, *Harry Potter et les Reliques de la Mort (2)* [*Harry Potter and the Deathly Hallows*], Heyday Film, Warner Bros.
- YATES, D., 2016, *Les Animaux Fantastiques* [*Fantastic Beasts and Where to Find Them*], Heyday Film, Warner Bros.
- YATES, D., 2018, *Les Animaux fantastiques : Les Crimes de Grindelwald* [*Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald*], Heyday Film, Warner Bros.

— *Le Seigneur des anneaux*

- JACKSON, P., 2001, *Le Seigneur des anneaux : La Communauté de l'anneau* [*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*], WingNut Films, The Saul Zaentz Company, New Line Cinema.
- JACKSON, P., 2002, *Le Seigneur des anneaux : Les Deux Tours* [*The Lord of the Rings: The Two Towers*], WingNut Films, The Saul Zaentz Company, New Line Cinema.
- JACKSON, P., 2003, *Le Seigneur des anneaux : Le Retour du roi* [*The Lord of the Rings: The Return of the King*], WingNut Films, The Saul Zaentz Company, New Line Cinema.

— *Matrix*

- WACHOWSKI, L. et L., 1999, *Matrix* [*The Matrix*], Village Roadshow Picture, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures, Warner Bros.
- WACHOWSKI, L. et L., 2003, *Matrix Reloaded* [*The Matrix Reloaded*], Village Roadshow Picture, NPV Entertainment, Heineken Branded Entertainment, Silver Pictures, Warner Bros.
- WACHOWSKI, L. et L., 2003, *Matrix Revolutions* [*The Matrix Revolutions*], Village Roadshow Picture, NPV Entertainment, Silver Pictures, Warner Bros.
- Support physique : *The Ultimate Matrix Collection*, 2007, DVD, 10 disques, Warner Home Video.

Série d'animation

- Animatrix* [*The Animatrix*], 2003, Lana & Lili Wachowski, Warner Bros., DNA, Mad House, Silver Pictures, Square USA, Studio 4°C, Village Roadshow Picture.

Jeu vidéo

- The Matrix Online*, 2005, d'après l'univers créé par les Wachowski, Sony Online Entertainment, Monolith Productions.

— *Sherlock Holmes*

- RITCHIE, G., 2009, *Sherlock Holmes*, Village Roadshow Picture, Wigram Productions, Silver Pictures, Warner Bros.
- RITCHIE, G., 2011, *Sherlock Holmes : Jeu d'ombres* [*Sherlock Holmes: A Game of Shadows*], Village Roadshow Picture, Wigram Productions, Silver Pictures, Warner Bros.

— *Spider-Man*

- RAIMI, S., 2002, *Spider-Man*, Columbia Pictures, Marvel Enterprises, Laura Ziskin Productions, Sony, Columbia TriStar Films.

RAIMI, S., 2004, *Spider-Man 2*, Columbia Pictures, Marvel Enterprises, Laura Ziskin Productions, Sony, Columbia Tristar Films.

RAIMI, S., 2007, *Spider-Man 3*, Columbia Pictures, Marvel Enterprises, Laura Ziskin Productions, Sony, Columbia Tristar Films.

— *Star Trek*

ABRAMS, J. J., 2009, *Star Trek*, Spyglass Entertainment, Bad Robot Productions, Mavrocine, Paramount Pictures.

ABRAMS, J. J., 2013, *Star Trek Into Darkness*, Skydance Productions, K/O Paper Products, Bad Robot Productions, Paramount Pictures.

LIN, J., 2016, *Star Trek : Sans limites [Star Trek Beyond]*, Alibaba Pictures, Skydance Productions, Huaha Media, Perfect Storm Entertainment, Sneaky Shark, Paramount Pictures.

— *Star Wars*

Films

LUCAS, G., 1977, *La Guerre des étoiles [Star Wars]*, puis *Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir [Star Wars: Episode IV – A New Hope]*, LucasFilm, 20th Century Fox.

LUCAS, G., 1980, *Star Wars, épisode V : L'Empire contre-attaque [Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back]*, LucasFilm, 20th Century Fox.

LUCAS, G., 1983, *Star Wars, épisode VI : Le Retour du Jedi [Star Wars: Episode IV – Return of the Jedi]*, LucasFilm, 20th Century Fox.

Support physique : *Star Wars: Trilogy*, 2004, DVD, 20th Century Fox Home Entertainment.

LUCAS, G., 1999, *Star Wars, épisode I : La Menace fantôme [Star Wars: Episode I – The Phantom Menace]*, LucasFilm, 20th Century Fox.

LUCAS, G., 2002, *Star Wars, épisode II : L'Attaque des clones [Star Wars: Episode II – Attack of the Clones]*, LucasFilm, 20th Century Fox.

LUCAS, G., 2002, *Star Wars, épisode III : La Revanche des Sith [Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith]*, LucasFilm, 20th Century Fox.

ABRAMS, J. J., 2015, *Star Wars, épisode VII : Le Réveil de la Force [Star Wars: Episode VII – The Force Awakens]*, LucasFilm, Bad Robot Productions, Walt Disney Studios Motion Pictures.

JOHNSON, J., 2017, *Star Wars, épisode VIII : Les Derniers Jedi [Star Wars: Episode VIII – The Last Jedi]*, LucasFilm, Walt Disney Studios Motion Pictures.

ABRAMS, J. J., 2019, *Star Wars, épisode IX [Star Wars: Episode IX]*, LucasFilm, Bad Robot Productions, Walt Disney Studios Motion Pictures.

Romans

PERRY, S., 1996, *Shadows of Empire*, États-Unis, Bantam Spectra.

WATSON, J. (vol. 2 à 18), WOLVERTON, D. (vol. 1), 2002-2004 [1999-2002], *Les Apprentis Jedi*, trad. ERIS, P., Paris, Pocket Junior, 18 vol.

Comics

WAGNER, J., 1996, *Shadows of Empire*, #1-6, États-Unis, Dark House Comics.

Séries d'animation

Star Wars: The Clone Wars, 2008-2014, George Lucas, Cartoon Network [2008-2013], Netflix [2014].

Jeu vidéo

Star Wars: Shadows of the Empire, 1996, Jon Knoles, d'après l'univers créé par George Lucas, Lucasfilm Arts.

— Univers Cinématographique Marvel

Phase 1 (2008-2012)

FAVREAU, J., 2008, *Iron Man*, Paramount Pictures, Marvel Studios.

LETERRIER, L., 2008, *L'Incroyable Hulk*, [*The Incredible Hulk*], Universal Studios, Marvel Studios.

FAVREAU, J., 2010, *Iron Man 2*, Paramount Pictures, Marvel Studios.

BRANAGH, K., 2011, *Thor*, Paramount Pictures, Marvel Studios.

JOHNSTON, J., 2011, *Captain America: First Avenger*, Paramount Pictures, Marvel Studios.

WHEDON, J., 2012, *Avengers*, Paramount Pictures, Marvel Studios.

Phase 2 (2013-2015)

BLACK, S., 2013, *Iron Man 3*, Paramount Pictures, Marvel Studios.

TAYLOR, A., 2013, *Thor : Le Monde des ténèbres* [*Thor: The Dark World*], Walt Disney Studios, Marvel Studios.

RUSSO, A. ET J., 2014, *Captain America : Le Soldat de l'hiver* [*Captain America: The Winter Soldier*], Walt Disney Studios, Marvel Studios.

GUNN, J., 2014, *Les Gardiens de la Galaxie* [*Guardians of the Galaxy*], Disney Studios, Marvel Studios.

WHEDON, J., 2015, *Avengers : L'Ère d'Ultron* [*Avengers: Age of Ultron*], Walt Disney Studios, Marvel Studios.

REED, P., 2015, *Ant-Man*, Walt Disney Studios, Marvel Studios.

Phase 3 (2016-2019)

RUSSO, A. ET J., 2016, *Captain America: Civil War*, Walt Disney Studios, Marvel Studios.

DERRICKSON, S. 2016, *Doctor Strange*, Walt Disney Studios, Marvel Studios.

GUNN, J., 2017, *Les Gardiens de la Galaxie Vol. 2* [*Guardians of the Galaxy Vol. 2*], Disney Studios, Marvel Studios.

WATTS, J., 2017, *Spider-Man: Homecoming*, Sony Pictures, Marvel Studios.

WAITITI, T., 2017, *Thor : Ragnarok*, Disney Studios, Marvel Studios.

COOGLER, R., 2018, *Black Panther*, Walt Disney Studios, Marvel Studios.

RUSSO, A. ET J., 2018, *Avengers: Infinity War*, Walt Disney Studios, Marvel Studios.

REED, P. 2018, *Ant-Man et la Guêpe* [*Ant-Man and the Wasp*], Walt Disney Studios, Marvel Studios.

Courts-métrages

Le Consultant [*The Consultant*], 2011, Leythum, Marvel Studios, Paramount Home, Media Distribution, Walt Disney Studios, Home Entertainment.

Support physique : *Thor*, 2011, Blu-ray, Buena Vista Home Entertainment.

Une drôle d'histoire en allant voir le marteau de Thor [*A Funny Thing Happened on the Way to Thor's Hammer*], 2011, Leythum, Marvel Studios, Paramount Home, Media Distribution, Walt Disney Studios, Home Entertainment.

Support physique : *Captain America: First Avenger*, 2011, Blu-ray, Buena Vista Home Entertainment.

N°47 [Item 47], 2013, Louis d'Esposito, Marvel Studios, Paramount Home, Media Distribution, Walt Disney Studios, Home Entertainment.

Support physique : *Avengers*, 2013, Blu-ray, Buena Vista Home Entertainment.

Agent Carter, 2013, Louis d'Esposito, Marvel Studios, Paramount Home, Media Distribution, Walt Disney Studios, Home Entertainment.

Support physique : *Iron Man 3*, 2013, Blu-ray, Buena Vista Home Entertainment.

Longue vie au roi [All Hail the King], 2014, Drew Pearce, Marvel Studios, Paramount Home, Media Distribution, Walt Disney Studios, Home Entertainment.

Support physique : *Thor : Le Monde des ténèbres*, 2014, Blu-ray, Buena Vista Home Entertainment.

Séries

Daredevil, 2015-, Drew Goddard, Netflix.

Jessica Jones, 2015-, Melissa Rosenberg, Netflix.

Iron Fist, 2017, Scott Buck, Netflix.

Luke Cage, 2016, Cheo Hodari Coker, Netflix.

Marvel : Les Agents du SHIELD [Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D.], 2013-, Joss Whedon, Jed Whedon et Maurissa Tancharoen, ABC.

Marvel : Agent Carter [Marvel's Agent Carter], 2015-2016, Christopher Markus et Stephen McFeely, ABC.

Support physique : *Marvel's Agent Carter - Season 1*, 2015, DVD, Walt Disney Studios HE.

- *Marvel's Agent Carter - Season 2*, 2016, DVD, Walt Disney Studios HE.

The Defenders, 2017, Douglas Petrie, Marco Ramirez, Netflix.

Série d'animation

Avengers Rassemblement [Avengers Assemble], 2013, Joe Casey, Joe Kelly, Duncan Rouleau, Steven T. Seagle, Kevin Burke, Chris Wyatt et Jacob Semahn, d'après le *comics* créé par Stan Lee et Jack Kirby, Disney XD.

9. Séries télévisées

13 Reasons Why, 2017-, Brian Yorkey, Netflix.

À la Maison-Blanche [The West Wing], 1999-2006, Aaron Sorkin, NBC.

Alfred Hitchcock présente [Alfred Hitchcock presents], 1955-1962, CBS (1955-1960), NBC (1960-1962).

American Crime Story, 2016-, Scott Alexander et Larry Karaszewski, FX.

American Horror Story, 2011-, Ryan Murphy et Brad Falchuk, FX.

Angel, 1999-2004, Joss Whedon et David Greenwalt, The WB.

As the World Turns, 1956-2010, Irna Phillips, CBS.

Baron noir, 2016-, Eric Benzekri et Jean-Baptiste Delafo, Canal +.

Better Call Saul, 2015-, Vince Gilligan et Peter Gould, AMC.

Big Little Lies, 2017-, David E. Kelly, HBO.

Black Books, 2000-2004, Graham Linehan et Dylan Moran, Channel 4.

Support physique : *Black Books - The Complete Box Set*, 2006, DVD, Series 1, 2 & 3, Channel 4 DVD.

Bleak House, 2005, Oliver Parker, BBC.

Boardwalk Empire, 2010-2014, Terence Winter, HBO.

Breaking Bad, 2008-2013, Vince Gilligan, AMC.

Broadchurch, 2013-2017, Chris Chibnall, ITV.

Buffy contre les vampires [*Buffy The Vampire Slayer*], 1997-2003, Joss Whedon, The WB (1997-2001), UPN (2001-2003).
Support physique : *Buffy the Vampire Slayer: Season One*, 2000, DVD, 20th Century Fox Home Entertainment.

Bref., 2011-2012, Kyan Khojandi et Bruno Muschio, Canal +.

Call the Midwife, 2012-, Heidi Thomas, BBC.

Caméra Café, 2001-2004, Bruno Solo, Yvan Le Bolloc'h et Alain Kappauf, M6.

Cheers, 1982-1993, Les Charles, Glen Charles, James Burrows, NBC.

Cold Case : Affaires classées [*Cold Case*], 2003-2010, Meredith Stiehm, CBS.

Columbo, 1971-2003, Richard Levinson et William Link, NBC.

Coronation Street, 1960-, Tony Warren, ITV.

Dallas, 1978-1991, David Jacob, CBS.

Dawson, 1998-2003, Kevin Williamson, The WB.

Des Jours et des vies [*Days of our Lives*], 1965-, Ted Corday, Betty Corday, Inna Phillips, Allan Chase, NBC.

Dexter, 2006-2013, James Manos Jr., Showtime.

Doctor Who, 1963-1989, Sydney Newman et Donald Wilson, BBC One.

Doctor Who 2005-, Russell T Davies, BBC.
Support physique : Intégrale *Doctor Who*, 2009, DVD, Series 1-4, BBC Worldwide Ltd.

Downton Abbey, 2010-2015, Julian Fellowes, ITV1.

EastEnders, 1985-, Julia Smith et Tony Holland, BBC One.

Elementary, Robert Doherty, 2012-, CBS.

Emmerdale, 1972-, Kevin Laffan, ITV.

Entourage, 2008-2011, Doug Ellin, HBO.

Esprits criminels [*Criminal Mind*], 2005-, Jeff Davis, CBS.

Friends, 1994-2004, Martha Kaufman et David Crane, NBC.

Fringe, 2008-2013, J. J. Abrams, Alex Kurtzman et Roberto Orci, Fox.

Game of Thrones, 2011-, David Benioff et D. B. Weiss, d'après les romans de George R. R. Martin, HBO.
Support physique : *Game of Thrones: Season 1*, 2012, DVD, HBO Studios.

Gilligan's Island, 1964-1969, Sherwood Schwartz, CBS.

Glee, 2009-2015, Ian Brennan, Brad Falchuk et Ryan Murphy, Fox.

Gossip Girl, 2007-2012, Josh Schwartz et Stephanie Savage, The CW.

Greek, 2007-2011, Patrick Sean Smith, ABC.
Support physique :
- *Greek, Chapter One*, 2008, DVD, ABC Studios.
- *Greek, Chapter Two*, 2009, DVD, ABC Studios.
- *Greek, Chapter Three*, 2009, DVD, ABC Studios.
- *Greek, Chapter Four*, 2010, DVD, ABC Studios.
- *Greek Chapter Five: The Complete 5th Season*, 2011, DVD, ABC Studios.
- *Greek Chapter Six: The Complete 4th Season*, 2011, DVD, ABC Studios.

Grey's Anatomy, 2005-, Shonda Rhimes, ABC.

Halt and Catch Fire, 2014-2017, Christopher Cantwell et Christopher C. Rogers, AMC.

Hôpital central et Alliances & Trahisons [*General Hospital*], 1963-, Frank Hursley et Doris Hursley, ABC.

House of Cards, 1990, Andrew Davies, BBC.

House of Cards, 2013-, Beau Willimon, d'après la série de la BBC, Netflix.

How I Met your Mother, 2005-2014, Carter Bays et Craig Thomas, CBS.

I Love Lucy, 1951-1957, Desi Arnaz, Madelyn Pugh, Jess Oppenheimer et Bob Carroll, Jr., CBS.

Jane The Virgin, 2014-, Jennie Snyder Urman, CW.

Jane Eyre, 2006, Susanna White, BBC One.

Kaamelott, 2005-2009, Alexandre Astier, M6.

La Petite maison dans la prairie [Little House on the Prairie], 1974-1983, Michael Landon, NBC.

Legion, 2017-, Noah Hawley, FX.

Les Experts [CSI: Crime Scene Investigation], 2000-2015, Anthony E. Zuiker, Ann Donahue, Carol Mendelsohn, CBS.

Les Soprano [The Sopranos], 1999-2007, David Chase, HBO.

Lost : Les Disparus [Lost], 2004-2010, J. J. Abrams, Damon Lindelof et Jeffrey Lieber, ABC.

Jeu vidéo : *The Lost Experience*, 2006, Jordan Rosenberg, d'après la série *Lost*, ABC, Hi-ReS!.

Mad Men, 2007-2015, Matthew Weiner, AMC.

Miranda, 2009-2015, Miranda Hart, BBC.

Moonlight, 2007-2008, Ron Koslow et Trevor Munson, CBS.

NCIS : Enquêtes spéciales [NCIS], 2003-, Donald Paul Bellisario et Don McGill, CBS.

New York, police judiciaire [Law & Order], 1990-2010, Dick Wolf, NBC.

New York, unité spéciale [Law and Order: Special Victims Unit], 1999-, Dick Wolf, NBC.

Nos chers voisins, 2012-2017, Daniel Besse, Agnès Besse, Martin Siméon, Bénédicte Vidal, Bruno Pérès, Olivier Berclaz, Olivier Eloy, Armelle Barnier et Emmanuel Patron, TF1.

Oz, 1997-2003, Tom Fontana, HBO.

Penny Dreadful, 2014-2016, John Logan, Showtime, Sky Atlantic.

Plus belle la vie, 2004-, Hubert Besson, France 3.

Pride and Prejudice, Andrew Davies, 1995, BBC.

Rubicon, 2010, Jason Horwitch, AMC.

Scènes de ménage, 2009-, librement adaptée par Alain Kappauf de la série espagnole *Escenas de matrimonio*, M6.

Sense8, 2015-, Lana et Lilly Wachowski et Joseph Michael Straczynski, Netflix.

Sherlock, 2010-, Mark Gatiss et Steven Moffat, d'après l'œuvre de Conan Doyle, BBC.

Sherlock Holmes, 1951, Ian Atkins, d'après l'œuvre de Conan Doyle, BBC.

Sherlock Holmes, 1964-1968, David Goddard, William Sterling, d'après l'œuvre de Conan Doyle, BBC.

Six Feet Under, 2001-2005, Alan Ball, HBO.

Star Trek, 1966-1969, Gene Roddenberry, NBC.

Stranger Things, 2016-, les frères Duffer, Netflix.

The Archers, 1950-, Godfrey Baseley, BBC.

The Exorcist, 2016-, Jeremy Slater, Fox.

The Good Wife, 2009-2016, Robert et Michelle King, CBS.

The Night Manager, 2016, Susanne Bier, AMC, BBC One.

The OA, 2016-, Brit Marling et Zal Batmanglij, Netflix.

The Walking Dead, 2010-, Frank Darabont et Robert Kirkman, AMC.

The Wire, 2002-2008, David Simon, HBO.

Thierry la Fronde, 1963-1966, Jean-Claude Deret, RTF [1963-1964], ORTF [1964-1966].

Top of The Lake, 2013-, Jane Campion, Gerard Lee, BBC Two, Sundance Channel, UKTV
True Blood, 2008-2014, Alan Ball, HBO.
True Detective, 2014-, Nick Pizzolatto, HBO.
Twin Peaks, 1990-1991, 2017, Mark Frost et David Lynch, ABC, Showtime.
Unbreakable Kimmy Schmidt, 2015-, Tina Fey et Robert Carlock, Netflix.
Un gars, une fille, 1999-2003, Guy A. Lepage, France 2.
Upstairs, Downstairs, 1971-1975, Jean March, Eileen Atkins, ITV.
Urgences [ER], 1994-2009, Michael Crichton, NBC.
Veronica Mars, 2004-2007, Rob Thomas, UPN, The CW.
X-Files [The X-Files], 1993-2002, 2016-, Chris Carter, Fox.
Support physique : *The X-Files: The Complete First Season*, 2006, DVD, 20th Century Fox Home Entertainment.

10. Série documentaire

The Jinx: the Life and Deaths of Robert Durst, 2015, Andrew Jarecki, HBO.

11. Séries d'animation

Les Simpson [The Simpsons], 1989-, Matt Groening, Fox.
Mrs. Brown's Boys, 2011-, Brendan O'Carroll, RTÉ One, BBC One.
South Park, 1997-, Trey Perker, Matt Stone, Comedy Central.

II — SITOGRAPHIE

13th Dimension : <https://13thdimension.com>
Allociné : <http://www.allocine.fr>
Amazon Prime Video : <https://www.primevideo.com>
AOL. : <https://www.aol.com>
Ars Technica : <https://arstechnica.com>
AV Club : <https://www.avclub.com>
BBC : <http://www.bbc.com>
Bitter Empire : <http://bitterempire.com>
Bleeding Cool : <https://www.bleedingcool.com>
Brain Damaged : <http://braindamaged.fr>
Buzzfeed : <https://www.buzzfeed.com>
CBR : <https://www.cbr.com>
Centre National du Cinéma et de l'Image Animée : <https://www.cnc.fr>
Change.org : <https://www.change.org>
CNN : <https://edition.cnn.com>
Collider : <http://collider.com>
Cosmic Book News : <https://www.cosmicbooknews.com>
Esquire : <https://www.esquire.com>
Entertainment Weekly : <https://ew.com>
Facebook : <https://www.facebook.com>
Fansided : <https://fansided.com>
Flavorwire : <http://flavorwire.com>
Gallica : <https://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>

How Did Sherlock Fake His Own Death? (site supprimé) : <https://howdidsherlockfakehisowndeath.com>

Hulu : <https://www.hulu.com/tv>

IGN : <https://fr.ign.com>

IMdB : <https://www.imdb.com>

Indiewire : <https://www.indiewire.com>

I.N.D.U.C.K.S. : <https://inducks.org>

Inside TV : <http://insidetv.info/index.htm>

ITV : <https://www.itv.com>

Le Monde des séries : <http://seriestv.blog.lemonde.fr>

La Réclame : <https://lareclame.fr>

Les Inrockuptibles : <https://www.lesinrocks.com>

Internet Archive : <https://archive.org>

Merriam-Webster : <https://www.merriam-webster.com>

Metro : <https://metro.co.uk>

Nerd Reactor : <http://nerdreactor.com>

Netflix : <https://www.netflix.com/fr/>

Newsweek : <https://www.newsweek.com>

New York Times : <https://www.nytimes.com>

NME : <https://www.nme.com>

Numerama : <https://www.numerama.com>

Ozap : <http://www.ozap.com>

Pottermore : <https://www.pottermore.com>

Reddit : <https://www.reddit.com>

Rolling Stone : <https://www.rollingstone.com>

RTL : <https://www.rtl.fr>

Slate : <http://www.slate.fr>

Télé 2 semaines : <http://www.programme.tv>

Telegraph : <https://www.telegraph.co.uk>

Télérama : <https://www.telerama.fr>

The Atlantic : <https://www.theatlantic.com/world/>

The Daily Beast : <https://www.thedailybeast.com>

The Graphic Novel : <http://graphicnovel.umwblogs.org>

The Guardian : <https://www.theguardian.com/international>

The Stranger : <https://www.thestranger.com>

The Verge : <https://www.theverge.com>

Trésor de la langue française : <http://atilf.atilf.fr>

Television History : <http://www.tvhistory.tv>

TV By The Numbers : <https://tvbythenumbers.zap2it.com>

TV Guide : <https://www.tvguide.com>

TV Line : <https://tvline.com>

Twitter : <https://twitter.com>

Tumblr : <https://www.tumblr.com>

Uproox : <https://uproxx.com>

US Magazine : <https://www.usmagazine.com>

Vanity Fair : <https://www.vanityfair.fr>

Visual Thesaurus : <https://www.visualthesaurus.com>

Vox : <https://www.vox.com>

Vulture : <http://www.vulture.com>

Wikipedia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:Accueil_principal

Wiki Law & Order : [http://lawandorder.wikia.com/wiki/Law %26 Order Wiki](http://lawandorder.wikia.com/wiki/Law_%26_Order_Wiki)
Wiki Lost (Lostopedia) : http://lostpedia.wikia.com/wiki/Main_Page
Wiki X-Files : <http://fr.x-files.wikia.com/wiki/Accueil>
Yahoo! Entertainment : <https://www.yahoo.com/entertainment/>
Youtube : <https://www.youtube.com>

III — OUVRAGES CRITIQUES

- ABBOTT, H. P., 2008 [2002], *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, XVI-252 p.
- ABELSON, R. P. & SCHANK, R. C., 1977, *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, « The Artificial Intelligence Series », 248 p.
- ACLAND, C. R. (dir.), 2006, *Residual Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, XXVII-401 p.
- ADAM, J.-M., 1990, *Éléments de linguistique textuelle, théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Mardaga, « Philosophie et langage », 265 p.
- ADAM, J.-M. & HEIDMANN, U., 2004, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, n°153, p. 62-72.
- ADAM, J.-M. & HEIDMANN, U., 2007, « Six propositions pour l'étude de la généricité », in BARONI, R. & MACÉ, M. (dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », p. 2-34.
- ADORNO, T. W., 1990 [1954], « La télévision et les patterns de la culture de masse », *Réseaux*, n°44, 9, trad. SAVARY G., PIDOUX J.-Y. & BEAUD, P., p. 225-242.
- ADORNO, T. W., 1964, « L'industrie culturelle », trad. HILDENBRAND, H. & LINDENBERG, A., *Communications*, n°3, 1, p. 12-18.
- ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M., 1974 [1947], *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, trad. KAUFHOLZ-MESSMER, É., Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 281 p.
- ALBERA, F., BOILLAT, A., CAROU, A. & LE FORESTIER, L., 2009, « Pour une nouvelle histoire du cinématographe : Cinq questions à André Gaudreault », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n°57.
URL : <https://journals.openedition.org/1895/4005>
- AMOSSY, R., 1999, « Au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », in AMOSSY, R. (dir.), *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, « Science des discours », p. 125-154.
- ANGENOT, M., 1989, *1889, Un état du discours social*, Longueuil, Le Preambule, « L'Univers des discours », 1167 p.
- ARISTOTE, 1980, *La poétique*, trad. et notes DUPONT-ROC, R. & LALLOT, J., préf. TODOROV, T., Paris, Seuil, « Poétique », 465 p.
- ARTIAGA, L. (dir.), 2008, *Le roman populaire 1836-1960, des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, Paris, Autrement, « Mémoires/Culture », 186 p.
- AUBRY, D., 2006, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales, X-244 p.
- AUCLAIR, G., 1970, *Le Mana quotidien. Structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris, Anthropos, « Sociologie et connaissance », 274 p.

- AUDET, R. & SAINT-GELAIS, R. (dir.), 2007, *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota bene, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 371 p.
- AUMONT, J., 2011, « L'histoire du cinéma n'existe pas », *Cinémas*, n°21, 2-3, p. 153-168.
- BABOULIN, J.-C., GAUDIN, J.-P. & MALLEIN, P., 1983, *Le magnétoscope au quotidien : un demi-pouce de liberté*, Paris, Aubier Montaigne, « RES Babel », 176 p.
- BAETENS, J., 2009a, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n° 16. URL : <http://narratologie.revues.org/974>.J
- BAETENS, J., 2009b, « De l'image à l'écrit : la novellisation, un genre mineur ? », *Le français aujourd'hui*, 2, n° 165, p. 17-25.
- BAETENS, J., 2010, « Strip, série, séquence », *Transatlantica* [en ligne], « American Shakespeare / Comic Books ». URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/4921>
- BAETENS, J., 2014, « Le médium n'est pas soluble dans les médias de masse », *Hermès*, n° 70, p. 40-45.
- BAREFOOT, G., 2017, *The Lost Jungle : Cliffhanger Action and Hollywood Serials of the 1930s and the 1940s*, Exeter, University of Exeter Press, IX, 236 p.
- BARKER, M., 1989, *Comics: Ideology, Power, and the Critics*, Manchester, New York, Manchester University Press, « Cultural Politics », X-320 p.
- BARON, C., 2005, « Effet métalectique et statut des discours fictionnels », in PIER, J. & SCHAEFFER, J.-M. (dir.), 2005, *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éd. de l'EHESS, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », p. 295-310.
- BARONI, R., 2002, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, n°127, p. 105-127.
- BARONI, R., 2003, « Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de "La mort et la boussole" de J.-L. Borgès », *Poétique*, n°134, 2, p.141-157.
- BARONI, R., 2004, « La valeur littéraire du suspense », *A contrario*, 2, 1, p. 29-43.
- BARONI, R., 2005, « Récit de passion et passion du récit », *Vox-Poetica* [en ligne], « Passion et narration ». URL : <http://www.vox-poetica.org/t/pas/baronipsnr.html>.
- BARONI, R., 2007, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 437 p.
- BARONI, R., 2009, *L'œuvre du temps : poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, « Poétique », 327 p.
- BARONI, R., 2010, « La réticence de l'intrigue », in BERTHELOT, F. & PIER, J. (dir.), *Narratologies contemporaines. Approches pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Archives Contemporaines, p. 199-214.
- BARONI, R., 2011, « Tellability », *The Living Handbook of Narratology* [en ligne]. URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability>
- BARONI, R., 2016a, « Dramatized Analepsis and Fadings in Verbal Narratives », *Narrative*, n° 24, 3, p. 311-329.
- BARONI, R., 2016b, « Le cliffhanger : un révélateur des fonctions et du fonctionnement du récit mimétique », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n°31. URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/7570>
- BARONI, R., 2016c, « Un feuilleton médiatique forme-t-il un récit ? », *Belphégor* [en ligne], n°14, 1. URL : <https://belphegor.revues.org/660>
- BARONI, R., 2017, *Les rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, préf. DUFAYS, J.-L., Genève, Slatkine Érudition, 216 p.

- BARONI, R., à paraître, « L'émergence du chapitrage dans le roman graphique américain et la bande dessinée européenne », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n°35.
- BARONI, R. & MACÉ, M. (dir.), 2007, *Le savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 372 p.
- BARONI, R., PAHUD, S. & REVAZ, F., 2006, « De l'intrigue littéraire à l'intrigue médiatique : le feuilleton Swissmetal », *A contrario*, vol. 4, 2, p. 125-143.
- BARONI, R., PAHUD, S. & REVAZ, F., 2010, « La temporalité du récit : fiction, médias et histoire », *A contrario*, n°13, 1 p. 3-8.
- BARONI, R. & MARTI, M. (dir.), 2014, « De l'interactivité au récit interactif », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n°27.
URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/7570>
- BARONI, R. & JOST, F. (dir.), 2016, « Repenser le récit avec les séries », *Télévision*, n°7.
- BARONI, R., & REVAZ, F. (dir.), 2016, *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, Columbus, The Ohio State University Press, VIII-226 p.
- BARONI, R. & A. GOUDMAND, 2017a, « De l'épisode au chapitre : la fonction esthétique de la segmentation narrative », in LEBLOND, A., COLIN, C. & CONRAD, T. (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », p. 119-133.
- BARONI, R. & A. GOUDMAND, 2017b, « Le feuilleton littéraire et télévisuel : du stéréotype à l'approfondissement du personnage », in CLEDER, J. & WAGNER, F. (dir.), *Le cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, p. 187-203.
- BARTHES, R., 1966, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1, p. 1-27.
- BARTHES R., 1968, « L'effet de réel », *Communication*, n°11, p. 84-89.
- BARTHES, R., 1970, *S/Z*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 277 p.
- BARTHES, R., 2002 [1964], « Structure du fait divers », *Œuvres complètes*, éd. MARTY, É., tome 2, Paris, Seuil, p. 442-451.
- BARTHOLOMEW, R. E., 1998, « The Martian Panic Sixty Years Later: What Have We Learned? », *Skeptical Inquirer*, vol. 22, 6.
- BENASSI, S., 2000, *Séries et feuilletons TV : pour une typologie des genres fictionnels*, Liège, CEFAL, 192 p.
- BENASSI, S., 2007, « Spin-off et crossover. La transfictionnalité comme figure esthétique de la fiction télévisuelle », AUDET, R. & SAINT-GELAIS, R. (dir.), 2007, *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota bene, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 111-129.
- BENASSI, S., 2016, « Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », *Belphégor* [en ligne], n°14, 1, « Sérialités ». URL : <http://belphegor.revues.org/770>
- BENNETT, J. & BROWN, T. (dir.), 2008, *Film and Television After DVD*, Londres, New York, Routledge, 212 p.
- BERTHELOT, F. & PIER, J. (dir.), 2010, *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Archives Contemporaines, 274 p.
- BESSIERE, J., 2005, « Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, ou que le récit de fiction est toujours métalectique », in PIER, J. & SCHAEFFER, J.-M. (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éd. de l'EHESS, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », p. 279-274.
- BESSON, A., 2002, « Les formes à épisodes, des structures multi-médiatiques (parallélisme et interaction des ensembles paralittéraires et télévisés) », *Belphégor*, vol.11, n°2.

- BESSION, A., 2004, *D'Asimov à Tolkien: cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, « CNRS littérature », 250 p.
- BESSION, A., 2015, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS Éditions, 558 p.
- BESSION, A., 2016, « De l'ensemble à la totalité : l'effet de monde dans les littératures de l'imaginaire contemporaines », *Belphegor* [en ligne], n°14.
URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/650>
- DE BIASI, P.-M., 2016, « Pour une approche génétique de la BD », *Genesis* [en ligne], n°43. URL : <https://journals.openedition.org/genesis/1700>
- BIELBY, D. D., HARRINGTON, C. L. & BIELBY, W. T., 1999, « Whose Stories Are They? Fans' Engagement with Soap Opera Narratives in Three Sites of Fan Activity », *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 43, 1, p. 35-41.
- BIHEL, I., 2012, « L'explosion des programmes courts comiques (*shortcoms*) en France », *Web-revue des industries culturelles et numériques* [en ligne]. URL : <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/lexplosion-des-programmes-courts-comiques-shortcoms-en-france-ingrid-bihel/>
- BLETON, P., 1997, « Un modèle pour la lecture sérielle », *Études littéraires*, « Récit paralittéraire et culture médiatique », BLETON, P. (dir.), vol. 30, n°1, p. 45-55.
- BLETON, P., 1999, *Ça se lit comme un roman policier : comprendre la lecture sérielle*, Québec, Nota Bene, « Études culturelles », 287 p.
- BLETON, P., 2015, « *Les Mystères de Paris*, échangeur générique », in KALIFA, D. & THÉRENTY, M.-È. (dir.), *Les Mystères urbains au XIX^e siècle : Circulations, transferts, appropriations, Médias 19* [en ligne].
URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=17965>
- BOILLAT, A., 2007, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, « Médias & histoire », 539 p.
- BOILLAT, A., 2014a, *Star Wars, un monde en expansion*, Yverdon-les-Bains, Maison d'Ailleurs, Chambéry, ActusF, « Les collections de la Maison d'ailleurs », 95 p.
- BOILLAT, A., 2014b, *Cinéma, machine à mondes : essai sur les films à univers multiples*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, « Emprise de vue : cinéma contemporain et technologie », 391 p.
- BOILLAT, A., à paraître, « Douze minutes avant minuit : l'agencement des seuils dans *Watchmen*, ou l'effet "graphic novel" du chapitrage chez Alan Moore », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n°35.
- BOILLAT, A. & REVAZ, F., 2016, « "La porte s'ouvre subitement et... (voir page 12)" : la bande dessinée au seuil du magazine. Notes sur les pages de couverture dans deux périodiques franco-belges de l'âge classique », *Belphegor* [en ligne], n°14. URL : <https://journals.openedition.org/belphegor/708#ftn1>
- BOLTER, J. D. & GRUSIN, R., 2000 [1999], *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), Londres, MIT Press, XI-295 p.
- BOOTH, W. C., 1961, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 455 p.
- BORDWELL, D., *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge (Mass.), Londres, Harvard University Press, XVI-334 p.
- BORY, J.-L., 1962, *Eugène Süe, le roi du roman populaire*, Paris, Hachette, 448p.
- BOULANGÉ, G. & GRIGNON, P., « "To be continued", ou l'aventure infinie des *Mystères de New York* », in KALIFA, D. & THERENTY, M.-È. (dir.), *Les Mystères urbains au XIX^e siècle : Circulations, transferts, appropriations, Médias 19* [en ligne]. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=21466#ftn8>

- BOURASSA, R., 2010, *Les Fictions hyper-médiatiques. Mondes fictionnels et espaces ludiques*, Montréal, Le Quartanier, « Erres essais », 338 p.
- BOURDAA, M., 2015a, « Les fans studies en question : perspectives et enjeux », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [en ligne], n°7. URL : <https://journals.openedition.org/rfsic/1644>
- BOURDAA, M., 2015b, « Les fans de *Hunger Games*, de la fiction à l'engagement », *InaGlobal* [en ligne]. URL : <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-fans-de-hunger-games-de-la-fiction-lengagement-8191>
- BOURDIEU, P., 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, « Le sens commun », VIII-670 p.
- BOURDIEU, P., 1980, *Le sens pratique*, Paris, Éd. de Minuit, « Le sens commun », 474 p.
- BOURDIEU, P., 1991, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, « Le champ littéraire », p. 3-46.
- BOURDIEU, P., 1998 [1992], *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Point-Essais », 567 p.
- BOUTET, M., 2015, « The Politics of Time in *House of Cards* », in DAWES, B., GANSER, A. & POPPENHAGEN, N. (dir.), *Transgressive Television : Politics, Crime and Citizenship in 21st-century American TV Series*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, « American Studies Monograph Series », p. 83-102.
- BREMOND, C., 1973, *Logique du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 349 p.
- BRONCKART, J.-P., 1996, « Genres de textes, types de discours et opérations psycholinguistiques », *Voies livres*, n°78, p. 1-20.
- BROOKS, P., 1984, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford, Clarendon Press, XVIII-363 p.
- BRUN, M. & MYOUPPO, M., 2018, (dir.), *La leçon en fiction, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Érudit, 184 p.
- BUSSE, K. & HELLEKSON, K., 2006, « Introduction : Work in Progress », in BUSSE, K. & HELLEKSON, K., (dir.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of Internet*, Jefferson, McFarland & Company, 2006, p. 5-32.
- BUXTON, D., 2010, *Les séries télévisées : forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 155 p.
- CAÏRA, O., 2011, *Définir la fiction : Du roman au jeu d'échecs*, préf. SCHAEFFER, J.-M., Paris, Éd. de l'EHESS, « En temps & lieux », 262 p.
- CAÏRA, O., 2014a, « Ourobores : Explorer les virtualités des mondes fictionnels après le tournant diégétique », *FiXXIon* [en ligne], n°9. URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx09.07/896>
- CAÏRA, O., 2014b, « Jeux vidéo et jeux d'interaction en face-à-face : vers un modèle unifié d'écologie de l'intrigue », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n°27. URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/7058>
- CAÏRA, O., à paraître, « Les multiples dimensions de l'engagement ludique », *Sciences du jeu*.
- CALDWELL, J., 2004, « Convergence Television: Aggregating Form and Repurposing Content in the Culture of Conglomeration », in SPIGEL L. & OLSSON J. (dirs.), *Television after TV*, Londres, Durham, Duke University Press, p. 41-74.
- CALLEJA, G., 2011, *In-Game: From Immersion to Incorporation*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 224 p.
- CAMPION, B., 2012, *Discours narratif, récit non linéaire et communication des connaissances*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 444 p.
- CANJELS, R., 2013, « Changing Views and Perspectives. Translating Pearl White's American Adventures in Wartime France », in DAHLQUIST, M. (dir.), *Exporting*

- Perilous Pauline: Pearl White and the Serial Film Craze*, University of Illinois Press, p. 25-45.
- CANTRIL, H., 1947 [1940], *The Invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic ; With the complete script of the famous Orson Welles Broadcast*, Princeton (NJ), University of Princeton Press, XV-224 p.
- CARADEC, V. & BONNETTE-LUCAT, C., 2001, *Personnes vieillissantes et médias domestiques. Exploitation secondaire de l'enquête « Pratiques culturelles des Français » et exploration qualitative*, Rapport pour le ministère de la Culture.
- CAVELL, S., 1999 [1973], *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, trad. FOURNIER, C., Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 299 p.
- CHABRIER, A., 2013, « *Les Mystères de New-York : stratégies d'adaptation d'un serial américain au pays de l'oncle Sue* », in THERENTY, M.-È. (dir.), *Les Mystères urbains au prisme de l'identité nationale, Médias 19* [en ligne]. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=13613>
- CHALVON-DEMERSAY, S., 2003, « Enquête sur des publics particulièrement concernés. La réception comparée des séries télévisées *L'Instit* et *Urgences* », in CEFALI, D. & PASQUIER, D. (dir.), *Les Sens du public : publics politiques, publics médiatiques*, Paris, Curapp-PUF, p. 501-521.
- CHALVON-DEMERSAY, S., 2011, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, n°265, 1, p. 181-214.
- CHALVON-DEMERSAY, S., 2012, « La part vivante des héros de séries », in HAAG, P. & LEMIEUX, C. (dir.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*, Paris, Éd. de l'EHESS, « Cas de Figure », 2012, p. 31-57.
- CHAMBAT-HOUILLOU, M.-F., 2012, « Quelques paradoxes de la contrainte sérielle pour les jeunes », *Jeunes et Médias, les cahiers francophones de l'éducation aux médias*, n°2, Publibook, p. 33-45.
- CHAMBAT-HOUILLOU, M.-F., 2015, « Quand l'histoire est bouleversée par des contraintes externes », in GOETSCHEL, P., JOST, F., TSIKOUNAS, M. (dir.), *Écritures du Feuilleton*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Sociétés & représentations », p. 119-138.
- DE CHARENTENAY, A. & GOUDMAND, A., 2014, « Fiction et idéologie : Marx lecteur des *Mystères de Paris* », *CONTEXTES* [en ligne], « Varia ». URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5991>
- CHATMAN, S., 1978, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, New York, Cornell University Press, « Literary Criticism », 277 p.
- CHELEBOURG, C., 2013, *Les Fictions de jeunesse*, Paris, Presses Universitaires de France, « Les Littéraires », 231 p.
- CHEVALIER, L., 1978 [1958], *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Paris, Le Livre de poche, « Pluriel », 735 p.
- CHEYMOL, J.-B., 2013, « Le pouvoir de la fiction télévisée d'un point de vue temporel. Densification et condensation à l'œuvre dans la minisérie *Bref* », *Communication* [en ligne], vol. 32, 1. URL : <http://journals.openedition.org/communication/4945>
- CHKLOVSKI, V.B., 1973 [1929], *Sur la théorie de la prose*, trad. VERRET, G., Lausanne, L'Âge d'homme, « Slavica », 300 p.
- CLÉMOT, H., 2016, « La fin de *Lost*, le paradoxe des séries et l'expérience de la perte », in CORNILLON, C. & HATCHUEL, C., (dir.), « *Lost : (re)garder l'île* », *TV/Séries* [en ligne], Hors séries 1. URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/1710>

- CLINE, W. C., 1984, *In the Nick of Time. Motion Picture Sound Serials*, Jefferson (NC), Londres, McFarland & Company, XI-281 p.
- COHN, D., 2001 [1999], *Le Propre de la fiction*, trad. HARRY-SCHAEFFER, C., Paris, Seuil, « Poétique », 261 p.
- COLERIDGE, S. T., 1817, *Biographia Literaria*, chap. XIV.
- COLIN, C., CONRAD, T. & LEBLOND, A., (dir.), 2017, *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 354 p.
- COMBES, C., 2011, « La consommation de séries à l'épreuve d'internet. Entre pratique individuelle et activité collective », in DONNAT, O. & PASQUIER, D. (dir.), « Les séries télévisées », *Réseaux*, n°165, 1, p. 137-163.
- COMBES, C., 2013, *La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle*, Économies et finances, École Nationale Supérieure des Mines de Paris.
- COMBES, C., 2015, « Du rendez-vous télé au binge watching : typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère numérique », in KREDENS, E. & RIO, F. (dir.), « Pratiques télévisuelles à l'heure du numérique », *Études de communication. Langages, information, médiations*, n°44, 1, p. 97-114.
- COOPER-RICHET, D. & MOLLIER, J.-Y., 2002, « Le roman populaire du XIX^e siècle : à l'origine des rituels de participation et d'identification », in LE GUERN, P. (dir.), *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le sens social », p. 53-65.
- CORNER, J., 1993, « Genres télévisuels et analyse de la réception », trad. CHENG, J. & DAYAN, D., *Hermès*, n°11-12, p. 117-124.
- CORNILLON, C., 2016a, « *Lost*, fiction kaléidoscopique », in CORNILLON, C. & HATCHUEL, C., (dir.), « *Lost* : (re)garder l'île », *TV/Séries* [en ligne], Hors séries 1. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1632>
- CORNILLON, C. & HATCHUEL, C., 2016, « “We have to go back!” : (re)garder l'île », in CORNILLON, C. & HATCHUEL, C., (dir.), « *Lost* : (re)garder l'île », *TV/Séries* [en ligne], Hors séries 1. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1737>
- CORNILLON, C., 2016b, « *How I Met Your Mother*, ou la fonction du récit », in BARONI, R. & JOST, F. (dir.), « Repenser le récit avec les séries », *Télévision*, n°7, p. 163-172.
- COSTELLO, V. & MOORE, B., 2007, « Cultural Outlaws: An Examination of Audience Activity and Online Television Fandom », *Television & New Media*, 8/2, p. 124-143.
- COUCHOT, E., 2013, « La boucle action-perception-action dans la réception esthétique interactive », in TRENTINI, B. (dir.), « Le spectateur face à l'art interactif », *Proteus – Cahiers des théories de l'art* [en ligne], n°6, p. 27-34. URL : <http://www.revue-proteus.com/abstracts/06-4.html>
- COUÉGNAS, D., 1992, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, « Poétique », 200 p.
- COUÉGNAS, D., 2008, « Qu'est-ce que le roman populaire ? », in ARTIAGA, L. (dir.), *Le roman populaire: des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, « Mémoires/Culture », 186 p., p. 35-53.
- CRÉPIN, T. & GROENSTEEN, T. (dir.), 1999, « *On tue à chaque page !* » *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris, Éditions du Temps, « Questions de civilisation », 253 p.
- CRITTENDEN, C., 1991, *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*, Ithaca, New York, Cornell University Press, XIII-177 p.
- CUBITT, S., 1991, *Timeshift: On Video Culture*, Londres, New York, Routledge, « Comedia », 224 p.

- DAHLQUIST, M., 2013, « Introduction. Why Pearl? », in DAHLQUIST, M. (dir.), *Exporting Perilous Pauline: Pearl White and the Serial Film Craze*, University of Illinois Press, p. 1-24.
- D'AMORE, L. M., 2008. « Invisible Girl's Quest for Visibility: Early Second Wave Feminism and the Comic Book Superheroine », *Americana* [en ligne], vol. 7, n°2. URL : http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2008/d'amore.htm
- DANNENBERG, H., 2008, *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, « Frontiers of Narrative », XII-289 p.
- DAUNAY, B., 1999, « La "lecture littéraire" : les risques d'une mystification », *Recherches*, n°30, p. 29-59.
- DAUNAY, B., 2017, « La métalepse du lecteur. Ou la porosité du métatexte », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n°32. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7855>
- DAYAN, D., 1992, « Les mystères de la réception », *Le Débat*, n°71, 4, p. 141-157.
- DAYAN, D., 2000, « Télévision : le presque-public », *Réseaux*, vol. 18, n°100, p. 427-456.
- DEL LUNGO, A., 2003, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, « Poétique », 376 p.
- DI CROSTA, M., 2014, « Stratégies narratives transmédia. Des pratiques scénaristiques transversales ? », *Terminal*, n°112 p. 103-114.
- DIONNE, U., 2008, *La voie aux chapitres : poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, « Poétique », 598 p.
- DIONNE, U., 2017, « L'horloge, la coupe et le récit. Permanence du romanesque et coupure du feuilleton, de l'Ancien Régime aux *Mystères de Paris* », in COLIN, C., CONRAD, T. & LEBLOND, A., (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », p. 95-117.
- DOLEZEL, L., 1988, « Mimesis and Possible Worlds », *Poetics Today*, n°9, p. 475-96.
- DOLEZEL, L., 1998, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Londres, Johns Hopkins University Press, « Parallax: Re-visions of Culture and Society », 339 p.
- DOLEZEL, L., 2010, « Les narrations contrefactuelles du passé », in LAVOCAT, F. (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, p.197-216.
- DONNAT, O. & LARMET, G., 2003, « Télévision et contextes d'usages. Évolution 1986-1998 », *Réseaux*, n°119, p. 63-94.
- DUCHAN, J. F., BRUDER, G. A. & HEWITT, L. E. (dir.), 1995, *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, XIX-522 p.
- DUCROT, O., 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Éd. de Minuit, « Propositions », 237 p.
- DUFAYS, J.-L., 2000, « Lire, c'est aussi évaluer. Autopsie des modes de jugement à l'œuvre dans diverses situations de lecture », *ÉLA, Revue de didactologie des langues-cultures*, n°119, p. 277-290.
- DUFAYS, J.-L., 2016, « La lecture littéraire, histoire et avatars d'un modèle didactique », *Tréma* [en ligne], 45, p. 9-17. URL : <http://journals.openedition.org/trema/3486#tocto2n4>
- DUMASY, L., 1999, *La querelle du roman-feuilleton (littérature, presse et politique : un débat précurseur, 1836-1848)*, Grenoble, Ellug, « Archives critiques », 276 p.
- DUPONT, F., 1990, *Homère et Dallas : introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette, « Les essais du XX^e siècle », 167 p.
- DURAND, P., 1999, « La "culture médiatique" au XIX^e siècle : essai de définition-périodisation », *Quadermi*, n°39, « Transport matériel et immatériel », p. 29-40.

- DÜRRENMATT, J., 2013, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 232 p.
- ECO, U., 1985 [1979], *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. BOUZAHER M., Paris, Grasset, 315 p.
- ECO, U., 1992 [1990], *Les limites de l'interprétation*, trad. BOUZAHER M., Paris, Grasset, « Le Livre de poche », 413 p.
- ECO, U., 1993 [1978], *De Superman au Surhomme*, trad. BOUZAHER M., Paris, Grasset, 245 p.
- ECO, U., 1994, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, n°68, p. 9-26.
- ESCOLA, M., 2009, « Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive », *Fabula* [en ligne], « Atelier littéraire ».
URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive
- ESQUENAZI, J.-P., 2002a, « Friends : une communauté télévisuelle », in LE GUERN, P. (dir.), *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le sens social », p. 233-261.
- ESQUENAZI, J.-P., 2002b, « L'inventivité à la chaîne. Formules des séries télévisées », *MEI. Médiation et information*, n° 16, p. 95-109.
- ESQUENAZI, J.-P., 2002c, « Les non-publics de la télévision », *Réseaux*, n°112-113, 2, p. 316-344.
- ESQUENAZI, J.-P., 2003, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, « Repères », 122 p.
- ESQUENAZI, J.-P., 2009, « Télévision : la familiarité des publics avec leurs séries », *Idées économiques et sociales* [en ligne], vol. 1, n°155.
URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-1-page-26.htm>
- ESQUENAZI, J.-P., 2010, *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 221 p.
- ESQUENAZI, J.-P., 2013, « Pouvoir des séries télé », *Communinations*, vol. 32, 1.
- ESQUENAZI, J.-P., 2015, « Écritures sans fin des séries télévisées », in GOETSCHER, P., JOST, F. & TSIKOUNAS, M. (dir.), *Écritures du Feuilleton*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Sociétés & représentations », p. 95-102.
- FARCY, G.-D., 1991, *Lexique de la critique*, Paris, Presses universitaires de France, « Lexique » 106 p.
- FAVARD, F. 2015, *La promesse d'un dénouement : énigmes, quêtes et voyages dans le temps dans les séries télévisées de science-fiction*, thèse soutenue à l'Université Bordeaux Montaigne.
- FEYEL, G., 2011, « L'expérience de la presse au XIX^e siècle », in KALIFA, D., REGNIER, Ph., THERENTY, M.-È. & VAILLANT, A., 2011, (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, « Opus magnum », p. 141-180.
- FIGLIO, D., 2006, « Clobberin' Time: Escapism, Engagement, and the Dialectic of Excitement in Marvel Comics, 1961-1966 », *Days of the Present Past: A Motime Like the Present Archive. David Fiore Web Writing: 2003-2009* [en ligne]. URL : <https://motimelikethepresent.wordpress.com/2006/04/12/clobberin-time-escapism-engagement-and-the-dialectic-of-excitement-in-marvel-comics-1961-1966/>
- FISH, S., 2007 [1980], *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, trad. DOBONESQUE, É., préf. CITTON, Y., Paris, Les Prairies ordinaires, « Penser/Croiser », 137 p.
- FISKE, J. & HARTLEY, J., 2003 [1978], *Reading Television*, Londres, New York, Routledge, « New Accents », XXII-176 p.

- FLUDERNIK, M., 1996, *Towards a "Natural" Narratology*, Londres, New York, Routledge, « New Accents », XVI-454 p.
- FLUDERNIK, M., 2005, « Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present » in PHELAN, J. & RABINOWITZ, P. J. (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden (Mass.), Oxford, Blackwell Publishing, p. 36-59.
- FORD, S., 2008, « Soap Operas and the History of Fan Discussion », *Transformative Works and Cultures* [en ligne], vol. 1.
URL : <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/42>
- VON FREYTAG, G., *Gesammelte Werke*, Bd. 14, *Die Technik des Dramas*, Leipzig, Hirzel.
- FULTON, E., ATHOLL, D. & CHERIKINIAN, M., 1995, *As my World Still Turns: The Uncensored Memoirs of America's Soap Opera Queen*, New York, Birch Lane Press, 256 p.
- GAILLARD, I., 2006, « De l'étrange lucarne à la télévision. Histoire d'une banalisation (1948-1984) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°91, « Consommer en masse », p. 9-23.
- GALBRAITH, M., 1995, « Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative », in DUCHAN, J. F., BRUDER, G. A., & HEWITT, L. E. (dir.), 1995, *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, p. 19-59.
- GALVAN, J.-P., 1998, *Les Mystères de Paris – Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2 tomes, 430 p. et 430 p.
- GARDIES, A., 1993, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 151 p.
- GARDIES, A., 1999, *Le conteur de l'ombre. Essais sur la narration filmique*, Lyon, Aléas, Université de Lyon 2, LERTEC, 136 p.
- GARDNER, J., 2012, *The Rise and Fall of Early American Culture*, Urbana (Ill.), University of Illinois Press, « The History of Communication », XI-203 p.
- GAUDREAU, A., 2008, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 256 p.
- GAUDREAU, A. & GUNNING, T., 1989 [1985], « Le cinéma des premiers temps : Un défi à l'histoire du cinéma ? », in AUMONT, J., GAUDREAU, A. & MICHEL, M. (dir.) *Histoire du cinéma : Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 49-63.
- GAUDREAU, A. & JOST, F., 1990, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, « Nathan-Université. Série Cinéma et image », 159 p.
- GAUDREAU, A. & MARION, P., 1998, « Transécriture et médiatique narrative. L'enjeu de l'intermédialité », in GAUDREAU, A. & GROENSTEEN, T. (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Nota Bene, Angoulême, Centre National de la bande dessinée et de l'image, p.31- 52.
- GAUDREAU, A. & MARION, P., 2013, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 275 p.
- GAUTIER, N., 2017, « Combattre la monotonie du crime, banaliser la violence : l'assassinat dans *Les Nuits du Palais-Royal* », *@analyses* [en ligne], vol. 12, n°1.
URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/1920>
- GEE, J. P., 2005, « Semiotic Social Spaces and Affinity Spaces: From The Age of Mythology to Today's Schools », in BARTON, D. & TUSTING, K. (dir.), *Beyond Communities of Practice: Language, Power and Social Context*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, « Learning in doing », p. 214–232.
- GENETTE, G., 1968, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n°11, p. 5-21.
- GENETTE, G., 1969, *Figures II*, Paris, Seuil, « Poétique », 293 p.

- GENETTE, G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 281 p.
- GENETTE, G., 1982, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 573 p.
- GENETTE, G., 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 118 p.
- GENETTE, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 426 p.
- GENETTE, G., 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 150 p.
- GENETTE, G., 2004, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 131 p.
- GERRIG, R. J., 1993, *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, New Haven, Londres, Yale University Press, XI-274 p.
- GERRIG, R. J., RAPP, D. N., 2002, « Readers' Reality-driven and Plot-driven Analyses in Narrative Comprehension », *Memory & Cognition*, 30, 5, p.779-788.
- GERVAIS, B., 1990, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, « L'Univers des discours », 411 p.
- GERVAIS, B., 1993, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, « Essais critiques », 238 p.
- GLEBATIS PERKS, L., 2014, *Media Marathoning: Immersions in Morality*, Londres, Lexington Books, 209 p.
- GLEVAREC, H., 2010, « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision », *Questions de communication*, n°18, p. 215-238.
- GLEVAREC, H., 2012, *La sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses, « Culture Pop », 152 p.
- GLEVAREC, H., 2013, « Le régime de valeur culturelle de la sériephilie : plaisir situé et autonomie d'une culture contemporaine », *Sociologie et sociétés*, vol. 45, n°1, p. 337-360.
- GOETSCHEL, P., JOST, F. & TSIKOUNAS M., 2015, « La promesse d'une fin », in GOETSCHEL, P., JOST, F. & TSIKOUNAS, M., (dir.), *Écritures du Feuilleton*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Sociétés & représentations », p. 9-12.
- GOFFMAN, E., 1991, *Les cadres de l'expérience*, trad. JOSEPH, I., DARTEVELLE, M. & JOSEPH, P., Paris, Éd. de Minuit, « Le sens commun », 573 p.
- GONON, L., 2011, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle : enjeux stylistiques et littéraires d'un exemple de circulation des discours*, Thèse de doctorat en lettres, sous la direction de PHILIPPE, G., Paris, Paris 3, 731 p.
- GOUDMAND, A., 2012, « La valeur littéraire à l'épreuve du désenchantement : étude comparée des réflexions de Pierre Bourdieu et de Jean-Marie Schaeffer », in VOISIN, P. (dir.) *La Valeur de l'œuvre littéraire*, Classiques Garnier, « Rencontres », p.39-45.
- GOUDMAND, A., 2013, « Narratologie du récit sériel. Présentation de quelques enjeux méthodologiques », in TRENTINI, B. (dir.), « Le spectateur face à l'art interactif », *Proteus – Cahiers des théories de l'art* [en ligne], n°6, p. 81-89.
URL : <http://www.revue-proteus.com/abstracts/06-10.html>
- GOUDMAND, A., 2014a, « Le statut narratif de l'objet dans le roman-feuilleton », in CARAION, M. (dir.), *Usages de l'objet – littérature, histoire, arts et technique, XIX^e-XX^e siècles*, Champ Vallon, p. 68-81.
- GOUDMAND, A., 2014b, « L'ethos du feuilletoniste : interventions d'auteur chez Eugène Sue », in MEIZOZ, J., MÜHLEHALER, J.-C. & BURGHGRAEVE, D. (dir.), *Postures d'auteur, du Moyen-Âge à la modernité, Fabula* [en ligne], « Colloques en ligne ». URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2344.php>
- GOUDMAND, A., 2015a, « Les séries transmédiatiques. Des univers sans fins ? », in LEFEBVRE, S. & DEJEAN, G., « Fin de série », *Proteus – Cahiers des théories de*

- l'art* [en ligne], n°9, p. 8-18.
 URL : <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus09-1.pdf>
- GOUDMAND, A., 2015b, « Érotique du suspense en bande-dessinée », in ANDRÉ, E. & ZIMMERMAN, L. (dir.), « Pornographiques », *Textuel* – Université Paris 7 Denis Diderot, Revue de l'U.F.R. « Lettres, Arts et Cinéma », Nouvelle série, n°2, p. 99-110.
- GOUDMAND, A., 2015c, « Économie et socialité du suspense dans les mystères urbains », in KALIFA, D. & THÉRENTY, M.-È. (dir.), *Les Mystères urbains au XIX^e siècle : Circulations, transferts, appropriations, Médias 19* [en ligne]. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=17039>
- GOUDMAND, A., 2015d, « *Downton Abbey* : le triomphe du dialogue et du consensus », *Le Magasin du XIX^e siècle*, Revue de la Société des Études Romantiques, n°5.
- GOUDMAND, A., 2016a, « “Oh my God ! They've killed ... !” Le récit sériel entre autonomie et hétéronomie : conséquences du départ non planifié des acteurs sur la production et la réception des séries télévisées », in BARONI, R. & JOST, F. (dir.), « Repenser le récit avec les séries », *Télévision*, n°7, p. 65-83.
- GOUDMAND, A., 2016b, « Le roman-feuilleton ou l'écriture mercenaire : l'exemple des Mystères de Paris », in LEIDUAN, A. (dir.), « Sériabilité narrative. Enjeux esthétiques et économiques », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n°31.
 URL : <https://narratologie.revues.org/7589>
- GOUDMAND, A., 2017, « La voix des ouvriers : *Les Mystères de Paris*, espace de dialogue entre Eugène Sue et ses lecteurs ? », in ABSALYAMOVA, E. & STIENON, V., *Les voix du lecteur dans la presse française du XIX^e siècle*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Médiatextes », p. 59-72.
- GOUDMAND, A., 2018a, « Étude d'un cliffhanger dans *Sherlock* (BBC) », in DESCHOUX, C.-A. & TRESCH, C. (dir.), « La narration par les séries », *Forumlecture.ch* [en ligne].
 URL : <https://www.forumlecture.ch/sysModules/obxLeseforum/Artikel/620/2018-1-goudmand.pdf>
- GOUDMAND, A., 2018b, « *The Good Wife* : faits divers et fiction, allers-retours », in GONON, L. (dir.), « Le fait divers dans la fiction contemporaine : approches stylistiques », *Recherches & travaux*, n°92, 1.
- GRAY, A., 1992, *Video Playtime: The Gendering of a Leisure Technology*, Londres, New York, Routledge, « Comedia », 269 p.
- GRAY, J. A., 2010, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York, New York University Press, XI-247 p.
- GRAY, J. A. & MITTELL, J., 2007, « Speculation on spoilers: Lost fandom, narrative consumption and rethinking textuality », *Particip@tions*, 4, 1, p. 1-35.
- GREIMAS, A. J., 1970, *Du sens (I). Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 313 p.
- GREIMAS, A. J., 1986, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, « Formes sémiotiques », 262 p.
- GRIGNON C. & PASSERON J.-C., 1989, *Le Savant et le populaire, misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil, « Hautes études », 260 p.
- GRIVEL, C., 1973, *Production de l'intérêt romanesque: un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye, Paris, Mouton, 428 p.
- GROENSTEEN, T., 2016, « La fabrique de la bande dessinée. Documents d'étape d'un processus étagé et mouvant », *Genesis* [en ligne], n°43.
 URL : <https://journals.openedition.org/genesis/1702#bodyftn17>

- GUIDO, L. & LE FORESTIER, L., 2010, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en ligne], n°61. URL : <https://journals.openedition.org/1895/3828>
- GUISE, R., 1964, « Balzac et le roman-feuilleton », *L'Année balzacienne*, p. 283-338.
- GUISE, R., 1992, « *Les Mystères de Paris*, histoire d'un texte. Légende et vérité », *Bulletin des amis du roman populaire*, n°17, p. 9-29.
- GROSSIR, C., 2008, « Du feuilleton à l'Assemblée Nationale : Eugène Sue et *Les Mystères de Paris* », *Romantisme*, n°141, 3, p. 107-118.
- GWENLLIAN JONES, S., 2004, « Serial Form », in HERMAN, D., JAHN, M. & RYAN, M.-L., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres, New York, Routledge, p. 527.
- HALL, S., 1994 [1974], « Codage / décodage », trad. ALBARET, M. & GAMBERINI, M.-C., *Réseaux*, vol. 12, n°68, p.27-39.
- HAMON, P., 1975, « Clausules », *Poétique*, n°24, p. 495-526.
- HAMON, P., 2017, « Ouverture », in COLIN, C., CONRAD, T. & LEBLOND, A., (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », p. 7-18.
- HAMBURGER, K., 1986 [1957], *Logique des genres littéraires*, trad. CADIOT, P., préf. GENETTE, G., Paris, Seuil, « Poétique », 312 p.
- HARTLEY, J., 1999, « 'Text' and 'audience': One and the same? Methodological tensions in media research », *Textual Practice*, n°13, 3, p. 487-508.
- HARTOG, F., 2003, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, « Points. Histoires », 321 p.
- HATCHUEL, S., 2013, *Lost : Fiction vitale*, Paris, Presses Universitaires de France, « Série », 144 p.
- HERMAN, D., 1997, « Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology », *PMLA*, vol. 112, n°5, p. 1046-59.
- HERMAN, D., 2002, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, « Frontiers of Narrative », XVI-477 p.
- HERMAN, D., 2008 [2005], in HERMAN, D., JAHN, M. & RYAN, M.-L., (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres, New York, Routledge, p. 569-570.
- HERMAN, D., 2009, *Basic Elements of Narrative*, Chichester, Malden, Oxford, Wiley-Blackwell, XV-249 p.
- HERRNSTEIN SMITH, B., 1981, « Narrative Versions, Narrative Theories », in MITCHELL, W. J. T. (dir.), *On Narrative*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, p. 213-236.
- HERRNSTEIN SMITH, B., 1968, *Poetic Closure: a Study of How Poems End*, Chicago/Londres, University Chicago Press, 289 p.
- HILLS, M., 2002, *Fan Cultures*, Londres, New York, Routledge, « Sussex Studies in Culture and Communication », XVII-237 p.
- HILLS, M., 2010, *Triumph of a Time Lord: Regenerating "Doctor Who" in the Twenty-first Century*, Londres, I. B. Tauris, 272 p.
- HILLS, M. (dir.), 2013, *New Dimensions of "Doctor Who": Adventures in Space, Time and Television*, Londres, I. B. Tauris, « Reading Contemporary Television », 256 p.
- HOGGART, R., 1970, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. GARCÍAS, F. & J.-C. & PASSERON, J.-C., prés. PASSERON, J.-C., Paris, Éd. de Minuit, « Le sens commun », 420 p.
- ISER, W., 1976, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. SZNYCER E., Bruxelles, Mardaga, « Philosophie et langage », 405 p.

- JAKOBSON, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, trad. RUWET, N. T., Paris, Seuil, « Arguments », 255 p.
- JAMESON, F., 2007, *Le postmodernisme. Ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. NEVOLTRY, F., Paris, ENSBA, « D'art en questions », 608 p.
- JANNIDIS, F., 2003, « Narratology and Narrative », in KINDT, T. & MÜLLER H.-H. (dir.), *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin, de Gruyter, « Narratologia », p. 35–54.
- JAUSS, H. R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, préf. STAROBINSKI, J., trad. MAILLARD, C., Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 305 p.
- JAUSS, H. R., 1979, *Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation*, in SUND, H. & TIMMERMANN, M. (éd.), *Auf den Weg gebracht*, Constance, Festschrift Kiesinger, p. 387-397.
- JEANNELLE, J.-L., 2007, « Entre genres littéraires et savoirs des usagers : le concept de « dispositions génériques » », BARONI, R. & MACÉ, M. (dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », p. 73-84.
- JENKINS, H., 1992, *Textual Poachers : Television Fans & Participatory Culture*, Londres, New York, Routledge, « Sussex Studies in Culture and Communication », VIII-343 p.
- JENKINS, H., 2004, Game Design as Narrative Architecture » in WARDRIP-FRUIIN, N. & HARRIGAN, P. (dir.), *First Person: New Media as Story, Performance and Game*, Cambridge (Mass.), Londres, MIT Press, p. 118-130.
- JENKINS, H., 2013 [2006], *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, trad. JAQUET, C., Paris, Armand Colin, « Médiacultures », 331 p.
- JENKINS, H., 2006-2017, *Confessions of an Aca-fan* [en ligne], trad. BARONI, R., 2017. URL : <http://henryjenkins.org>
- JENKINS, H., 2011, « Transmedia 202. Further Reflections », conférence au Comic-Con de San Diego [en ligne], trad. BARONI, R., 2017. URL : http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html.
- JENKINS, H., 2014, « Transmedia Storytelling 101 », *Confessions of an Aca-fan* [en ligne]. URL : http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
- JOST, F., 1987, *L'œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Linguistique et sémiologie », 162 p.
- JOST, F., 2011, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, France, CNRS Éditions, 61 p.
- JOUSSET, P., 2015, « À propos des sur-énoncés », in BUFFARD-MORET, B. (dir.), *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots : de la création à la réception*, Arras, Artois Presses Université, 232 p.
- JOUVE, V., 1993, *La lecture*, Paris, Hachette, « Contours littéraire », 111 p.
- JULLIER, L. & LABORDE, B., 2015, « This is the end : personnages portés disparus et micro-clôtures du récit dans Grey's Anatomy », in GOETSCHER, P., JOST, F., TSIKOUNAS, M. (dir.), *Écritures du Feuilleton*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Sociétés & représentations », p. 103-118.
- JUUL, J., 2005, *Half-Real. Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*, Cambridge (Mass.), Londres, MIT Press, IX-233 p.
- KALIFA, D., 2001, *La culture de masse en France*, tome 1, 1860–1930, Paris, La Découverte, « Repères », 123 p.
- KALIFA, D., REGNIER, P., THERENTY, M.-È. & VAILLANT, A., 2011, (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, « Opus magnum », 1762 p.
- KAYE, S. (dir.), 2011, *The Ultimate Lost and Philosophy: Think Together, Die Alone*,

- Hoboken, John Wiley & Sons, XVII-360 p.
- KEEN, S., 2006, « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative*, vol. 14, n°3, p. 207-236.
- KEEN, S., 2013a, « Personnage et tempérament : l'empathie narrative et les théories du personnage », in GEFEN, A. & VOUILLOUX, B. (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, p. 207-228.
- KEEN, S., 2013b, « Narrative Empathy », *The Living Handbook of Narratology* [en ligne]. URL : http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrative_Empathy
- KERMODE, F., 1967, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of fiction*, New York, Oxford University Press, « A Galaxy Book », XII-187 p.
- KLARER, M., 2014, « Putting television “aside”: novel narration in *House of Cards* », *New Review of Film and Television Studies*, 12, 2, p. 203-220.
- KLAstrup, L. & Tosca, S., 2004, « Transmedial Worlds – Rethinking Cyberworlds Design », in *Proceedings of the 2004 International Conference on Cyberworlds*, Los Alamitos, CA: IEEE Computer Society, p. 409-416.
- KOBLE, N. (dir.), 2007, *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les « Suites » romanesques du « Merlin en prose »*, Orléans, Pardigme, « Medievalia », 290 p.
- KOMPARE, D., 2006, « Publishing Flow. DVD Box Sets and the Reconceptation of Television », *Television & New Media*, vol. 7, n°4, p. 335–360.
- KORTHALS ALTES, L., 2016, « Actes de cadrage, narratologie et herméneutique — à propos de l'indétermination énonciative dans *Sujet Angot* de Christine Angot », *Arborescences*, n°6, p. 94-120.
- KRICHANE, S., 2014, « L'intrigue en trois dimensions. Les récits vidéoludiques à l'ère des polygones, de la “caméra virtuelle” et du CD-ROM », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n°27. URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/7014#ftn2>
- KRIPKE, S., 1982 [1980], *La logique des noms propres*, trad. JACOB, P. & RECANATI, F., Paris, Éd. de Minuit, « Propositions », 173 p.
- KUKKONEN, K., 2014, « Plot », *The Living Handbook of Narratology* [en ligne]. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/plot>
- KUKKONEN, K. & CARACCILO, M., 2014 « Introduction: What is the ‘Second Generation?’ », *Style*, n°48, 3, p. 261–74.
- KUZMICOVA, A., 2014, « Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition » *Style*, n°48, 3, p. 275–93.
- LACASSIN, F., 1972, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Paris, Union Générale d'Édition,
- LACASSIN, F., 1989, Préface, in SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1367 p.
- LAGRANGE, P., 2005, *La guerre des mondes a-t-elle eu lieu ?*, Paris, Robert Laffont, 351 p.
- LAIST, R. (dir.), 2011, *Looking for Lost: Critical Essays on the Enigmatic Series*, Jefferson, McFarland, VIII-252 p.
- LAVOCAT, F. (dir.), 2010a, *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 326 p.
- LAVOCAT, F., 2010b, « Mimesis, fiction, paradoxes », in MAJOLINO, C. (dir.), « Penser la fiction », *Methodos. Savoirs et textes* [en ligne], n°10. URL : <http://methodos.revues.org/2428>
- LAVOCAT, F., 2013, « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », in GEFEN, A. & VOUILLOUX, B. (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, p. 141-173.
- LAVOCAT, F., 2016, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique », 618 p.

- LEAVITT, J. D. & CHRISTENFELD, N. J. S., 2011, « Story Spoilers Don't Spoil Stories », *Psychological Science*, vol. 22, 9, p. 1152–1154.
- LEBLOND A., 2012a, « Le chapitre invisible ? », *chapitres.hypotheses.org* [en ligne], ANR, « Problématiques » [en ligne]. URL : <http://chapitres.hypotheses.org/62>
- LEBLOND A., 2012b, « La respiration du chapitre », *chapitres.hypotheses.org* [en ligne], ANR, « Problématiques ». URL : <http://chapitres.hypotheses.org/89>
- LEE, S., 1974, *Origins of Marvel Comics*, New York, Simon & Schuster, 274 p.
- LEFEBVRE, M., 2011, « Penser l'expérience du joueur. Entretien avec Mathieu Triclot », *Merlanfrit* [en ligne]. URL : www.merlanfrit.net/Penser-l-experience-du-joueur
- LE FORESTIER, L. 2006, *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé. 1905-1908*, Paris, L'Harmattan, 2006, 348 p.
- LEGOUVÉ, E., 1886, *Soixante ans de souvenirs*, vol. 1, Paris, J. Hetzel, 384 p.
- LE GUERN, P. (dir.), 2002, *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le sens social », 278 p.
- LE GUERN, P. & MIGOZZI, J., (dir.), 2004, *Production(s) du populaire*, Limoges, Pulim, « Médiatextes », 450 p.
- LEMONNIER, G., 2003, *les encyclopédies imaginaires dans les cycles de science-fiction*, mémoire de maîtrise, Université de Rennes 2.
- LENOBLE, B., 2011, « Le réclanisme. Naissance de l'événement médiatique en 1900 », *Sociétés et représentations* [en ligne], n°32, 2.
- LESSING, G. E., 1990 [1776], *Laocoon*, trad. COURTIN, A., Paris, Hermann, « Savoir sur l'art », 239 p.
URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2011-2-page-77.htm>
- LETOURNEUX, M., 2003, Préface, in SUE, E., *Les Mystères du peuple ou Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges*, [1849-1857], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. VII-XLIII.
- LETOURNEUX, M., 2007, « Paris, terre d'aventures ; La construction d'un espace exotique dans les récits de mystères urbains », *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, n°37, p. 147-161.
- LETOURNEUX, M., 2013, « Des feuilletons aux collections populaires : Fantômas, entre modernité et héritages sériels », *Belphégor* [en ligne], n°13, 1, « Fantômas dans le siècle ». URL : <https://belphegor.revues.org/286>
- LETOURNEUX, M., 2016, « Introduction », *Belphégor* [en ligne], n°14, 1, « Sérialités ». URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/794>
- LETOURNEUX, M., 2017, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, « Poétique », 560 p.
- LEVI-STRAUSS, C., 1968, *Mythologiques*, vol. 3, *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 478 p.
- LEVY-LEBLOND, J.-M & GRASSET, B., 2010 [1977], *Un certain disparate. Entretiens avec François Le Lionnais, Oulipo* [en ligne]. URL : <http://oulipo.net/fr/un-certain-disparate>
- LEWIS, D. K., 1968, « Counterpart Theory and Quantified Modal Logic », *The Journal of Philosophy*, vol. 65, n°5, p.113-126.
- LEWIS, D. K., 1973, *Counterfactuals*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1973, X-150 p.
- LEWIS, D. K., 1978, « Truth in Fiction », *American Philosophical Quarterly*, n°15, p. 37–46.
- LIFSCHUTZ, V., 2015, « “Series finale” : enjeux et théorie d'un compromis moderne », *TV/Series* [en ligne], n°7.

- URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/284?lang=en>
- LITS, M., 2010, « L'impossible clôture des récits multimédias », *A contrario*, n°13, 1, p. 113-124.
- LODGE, D., 2011 [1992], « Suspense », in *The Art of Fiction*, Londres, Vintage, p. 13-16.
- LUKÁCS, G., 1960, *Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste*, trad. AXELOS, K.P., BOIS, J., Paris, Éd. de Minuit, 381 p.
- LÜSEBRINK, H.-J., 2000, « La littérature des almanachs : réflexions sur l'anthropologie du fait littéraire », in CAMBRON, M. & LÜSEBRINK, H.-J. (dir.), *Presse et littérature. La circulation des discours dans l'espace public, Études françaises*, vol. 36, n°3, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, p. 47-64.
- LYON-CAEN, J., 1998, « Lectures politiques du roman-feuilleton sous la Monarchie de Juillet », *Mots*, n°54, p. 113-122.
- LYON-CAEN, J., 2003, « Histoire littéraire et histoire de la lecture », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, 3, p. 613-623.
- LYON-CAEN, J., 2006, *La lecture et la vie : les usages du roman au temps de Balzac*, préf. CORBIN, A., Paris, Tallandier, 383 p.
- LYON-CAEN, J., 2009, Préface et dossier, SUE, E., *Les Mystères de Paris*, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 7-20, p. 1219-1320.
- MACDONALD, M., 1989 [1954], « Le langage de la fiction », trad. HARY-SCHAEFFER, C. *Poétique*, n°78, p. 219-235.
- MACÉ, É. & MAIGRET, É. (dir.), 2005, *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Collin, 186 p.
- MACÉ, M., 2006, « Le total fabuleux : sur l'engendrement d'univers fictionnels dans le discours », *Fabula* [en ligne], « Atelier ». URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Le_total_fabuleux%3A_sur_l%27engendrement_d%27univers_fictionnels_dans_le_discours
- MACHEREY, P., 2006, « Idéologie : le mot l'idée la chose (7). Sue, Szeliga, Marx : des *Mystères de Paris* à la *Sainte Famille* », Groupe d'études « La philosophie au sens large », CNRS – Universités de Lille 3 et de Lille 1. URL : <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/165/files/2017/09/15-11-2006.pdf>
- MAIGRET, É., 1995, « "Strange grandit avec moi". Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes-dessinées de super-héros », *Réseaux*, n°70, 13, p. 79-103.
- MAIGRET, É., 2002, « Du mythe au culte ... ou de Charybde en Scylla ? Le problème de l'importation des concepts religieux dans l'étude des publics des médias », in LE GUERN, P., (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvre culte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 97-110.
- MAIGRET, É., 2003, *Sociologie des médias et de la communication*, Paris, Armand Colin, « Médiacultures », 287 p.
- MAIGRET, É., 2013, « Penser la convergence et le transmédia : avec et au-delà de Jenkins », in JENKINS, H., *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, « Médiacultures », p. 5-19.
- MAINGUENEAU, D., 1987, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, « Langue, linguistique, communication », 143 p.
- MAINGUENEAU, D., 1999, « Ethos, scénographie, incorporation », in AMOSSY, R. (dir.), *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, p. 75-100.
- MAINGUENEAU, D., 2004, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « Collection U. Série lettres », 262 p.
- MAINGUENEAU, D., 2012, *Les phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, « U. Linguistique », 177 p.

- MANDLER, J. & JOHNSON, N. S., 1977, « Remembrance of Things Passed: Story Structure and Recall », *Cognitive Psychology*, n°9, p. 111-151.
- MARGOLIN, U., 1990a, « Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective », *Poetics Today*, vol. 11, n°4, « Narratology Revisited II », p. 843-871.
- MARGOLIN, U., 1990b, « The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative », *Style*, n°24, p. 453-68.
- MARSHALL, P. D., 2009, « Screens : Television's Dispersed "broadcast" », in TURNER, G. & TAY, J. (dir.), *Television Studies After TV: Understanding Television in the Post-Broadcast Era*, Londres, New York, Routledge, 41-50.
- MARX, K., 1971 [1867], *Un chapitre inédit du Capital*, trad. et prés. DANGEVILLE, R., Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 318 p.
- MARX, K. & ENGELS, 1972 [1845], *La Sainte Famille, ou critique de la Critique critique contre Bruno Bauer et consorts*, trad. COGNIOT, E., éd. présentée et annotée par MEUNIER, N. & BADIA, G., Paris, Éditions sociales, 256 p.
- MCCLOUD, S., 2002 [2000], *Réinventer la bande dessinée*, trad. JENNEQUIN, J.-P., Paris, Vertige Graphic, 237 p.
- MCLUHAN, M., 1968 [1964], *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. PARÉ, J., Paris, Seuil, « Points. Essais », 404 p.
- MCCORMICK, C. J., 2016, « "Forward is the Battle Cry": Binge-Viewing Netflix's *House of Cards* », in McDONALD, K. & SMITH-ROWSEY (dir.), *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, New York, Bloomsbury Academic, p.101-116.
- MEIZOZ, J., 2004, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine, 242 p.
- MEIZOZ, J., 2007, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Éditions, 210 p.
- MEIZOZ, J., 2009, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation & analyse du discours* [en ligne], n°3.
URL : <https://journals.openedition.org/aad/667>
- MEIZOZ, J., 2011, *La fabrique des singularités : postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 282 p.
- MENDELSON, H. A., 1966, *Mass Entertainment*, New Haven, College & University Press, 203 p.
- MENU, J.-C., 2010, « Feuilletton et improvisation », *La bande dessinée et son double. Langage et marges de la bande dessinée : perspectives pratiques, théoriques et éditoriales*, Paris, L'Association, p. 303-313.
- MÉON, J.-M., 1999, « Deux lois en une ? L'article 14 de la loi du 16 juillet 1949. Du contrôle des publications enfantines à la surveillance de la presse », in CRÉPIN, T., GROENSTEEN, T. (dir.), « *On tue à chaque page !* » *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris, Éditions du Temps, « Questions de civilisation », p. 87-91.
- MESSAC, R., 2011 [1929], *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Amiens, Encrage, Paris, Les Belles Lettres, « Travaux », 588 p.
- METZ, C., 1993 [1977], *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois, XI-370 p.
- MIGOZZI, J., 2007, « La révolution française du roman-feuilleton (1836-1848) », in CACHIN, M.-F., COOPER-RICHET, D., MOLLIER, J.-Y. & PARFAIT, C. (dir.), *Au bonheur du feuilleton. Naissance et mutations d'un genre : États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Créaphis, p. 81-93.
- DE MIRECOURT, E., 2012 [1845], *Fabrique de romans : maisons Alexandre Dumas et compagnie*, Paris, Ulan Presse, 78 p.

- MITTELL, J., 2011, « Previously on: Prime Time Serials and The Mechanics of Memory », in GRISHAKOVA, M. & RYAN, M.-L., (dir.) *Intermediality and Storytelling*, Berlin, De Gruyter, « Narratologia », p. 78-98.
- MITTELL, J., 2015, *Complex TV: the Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, Londres, New York University Press, 391 p.
- MOINE, R., 2002, *Les genres au cinéma*, Paris, Nathan, « Nathan cinéma », 192 p.
- MOLLIER, J.-Y., SIRINELLI, J.-F. & VALLOTTON, F. (dir.), 2006, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques : 1860-1940*, Presses Universitaires de France, « Le Nœud Gordien », Paris, 323 p.
- MOORE, P. (dir.), 2012, *Lost Thought*, Inukshuk press, 384 p.
- MORGAN, H., 2003, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l'an 2, 399 p.
- MORIN, E., 1957, *Les stars*, Paris, Seuil, « Le Temps qui court », 192 p.
- MORLEY, D., 1986, *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, Londres, New York, Routledge, « Comedia », 178 p.
- MOSKOWITZ, S., 1954, *The Immortal Storm: A History of Science Fiction Fandom*, Atlanta, Atlanta Science Fiction Organization Press, 269 p.
- MOULLET, L., 1993, *Politique des acteurs : Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, Paris, Éd. de l'Étoile, « Essais », 158 p.
- MURRAY, J. H., 1997, *Hamlet on the Holodeck : The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge (Mass.), MIT Press, XII-324 p.
- NEL, N., 1990, « Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ? », *CinémAction*, n°79, p.62-66.
- NELL, V., 1988, *Lost in a Book: the Psychology of Reading for Pleasure*, New Haven, Yale University Press, 336 p.
- NETTEMENT, A. F., 1847, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, 1^{ère} série, Paris, Lagny, 444 p.
- NÜNNING, A., « Narratologie ou narratologies ? Un état des lieux des développements récents : propositions pour de futurs usages du terme », in BERTHELOT, F. & PIER, J. (dir.), *Narratologies contemporaines : approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, France, Archives contemporaines, p. 15-44.
- ODIN, R., 2000a, *De la fiction*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, « Arts & cinéma », 183 p.
- ODIN, R., 2000b, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux*, n°99, 18, « Cinéma et réception », p. 49-72.
- ONG, W. J., 2014 [1982], *Oralité et littérature : la technologie de la parole*, trad. HIESSLER, H., préf. et post. HARTLEY, J., Paris, Les Belles Lettres, « Graphê », 238 p.
- OSTERLE, R. 2016, « Instants choisis : le “mouvement” en bande dessinée », in BOILLAT, A., BOREL, M., OSTERLE, M. & REVAZ, F., *Case, strip, action ! Les feuilletons en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*, Lausanne, Infolio, p. 123-156.
- PARSONS, P., 1991, « Batman and his Audience: The Dialectic of Culture », in PEARSON, R. E., URICCHIO, W. & BROOKER, W. (dir.), *Many More Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media*, New York, Routledge, Londres, British Film Institute, p. 68-99.
- PASQUIER, D., 1999, *La culture des sentiments : l'expérience télévisuelle des adolescentes*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, VI-236 p.
- PAVEL, T., 1988 [1986], *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 210 p.

- PEARSON, R. E. (dir.), 2009, *Reading Lost: Perspectives on a Hit Television Show*, Londres, New York, I. B. Tauris, VI-282 p.
- PEARCE, C., 2004, « Towards a Game Theory of Game », in WARDROP-FRUIIN, N. & HARRIGAN, P. (dir.), *First Person: New Media as Story, Performance and Game*, Cambridge (Mass.), Londres, MIT Press, p. 143-153.
- PEARSON, R. E., 2010, « Fandom in the Digital Era », *Popular Communication*, n°8, 1, p. 84-95.
- PEARSON, R. E., URICCHIO, W., 1991, « Notes from the Batcave : an Interview with Dennis O'Neil », in PEARSON, R. E., URICCHIO, W. & BROOKER, W. (dir.), *Many More Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media*, New York, Routledge, Londres, British Film Institute, p. 21-32.
- PEETERS, B., 2003 [2002], *Hergé, fils de Tintin*, Paris, Flammarion, « Grandes biographies », 511 p.
- PETITAT, A., 2006, « La matrice interactive du don », *Revue européenne des sciences sociales*, n°44, p. 215-230.
- PETITAT, A. & BARONI, R., 2004, « Récit et ouverture des virtualités. La matrice du contrat », *Vox-Poetica* [en ligne].
URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/pbar.html>
- PETITAT, A. & BARONI, R., 2006, « L'interaction contractuelle dans les contes », *A contrario*, n°4, 1, p. 35-55.
- PHELAN, J., 1989, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, The University of Chicago Press, 238 p.
- PHELAN, J., 1996, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus, Ohio State University Press, « The Theory and Interpretation of Narrative Series », XIV-237 p.
- PHELAN, J., 2007, *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*, Columbus, Ohio State University Press, 249 p.
- PICARD, M., 1986, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Éd. de Minuit, « Critique », 319 p.
- PICARD, M., 1989, *Lire le temps*, Paris, Éd. de Minuit, « Critique », 188 p.
- PIER, J. & SCHAEFFER, J.-M. (dir.), 2005, *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éd. de l'EHESS, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 342 p.
- PIER, J., 2013, « Metalepsis », *The Living Handbook of Narratology* [en ligne]. URL : <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis>
- POLVINEN, M., 2012, « Being Played : Mimesis, Fictionality, and Emotional Engagement » in ISOMAA, S., KIVISTÖ, S., LYYTIKÄINEN, P., NYQVIST, S., POLVINEN, M. & ROSSI, R., *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, p. 93-112.
- POE, E. A., 1923, « Eurêka », *Œuvres complètes*, trad. BAUDELAIRE C., vol. 9, Princeton (NJ), Princeton University Press.
- POE, E. A., 1989, « L'art du conte », *Contes, essais, poèmes*, Paris, Laffont, 1600 p.
- PRENDERGAST, C., 2003, *For the People by the People ? Eugène Sue's Les Mystères de Paris : A Hypothesis in the Sociology of Literature*, Oxford, Legenda, European Humanities Research Centre, University of Oxford, « Research Monographs in French Studies », 142 p.
- PRINCE, G., 1988, « The Disnarrated », *Style*, vol. 22, n°1, « Narrative Theory and Criticism », p. 1-8.
- PRINCE, G., 2006, « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox-Poetica* [en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>

- PRINCE, G., 2010, « Périchronisme et temporalité narrative », *A contrario*, n°13, 1, p. 9-18.
- PROPP, V., 1965 [1928], *Morphologie du conte*, suivi de PROPP, V., « Les transformations des contes merveilleux » et de MELETINSKI, E. « L'étude structurale et typologique du conte », trad. DERRIDA, M., TODOROV, T. & KAHN, C., Paris, Seuil, « Points », 254 p.
- PUSTZ, M. J., 1999, *Comic Book Culture: Fanboys and True Believers*, Jackson, University of Mississippi Press, XIV-244 p.
- PUSTZ, M. J., 2007, « "Let's Rap With Cap". Fan Interaction in Comic Books Letters Pages », in KLAHEHN, J. (dir.), *Inside the World of Comic Books*, Montréal, New York, Londres, Black Roses Book, p. 163-184.
- QUEFFELEC, L., 1989, *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 127 p.
- RABAU, S., 2005, « Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières narratives », in PIER, J. & SCHAEFFER, J.-M. (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éd. de l'EHESS, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », p. 59-72.
- RABAU, S., 2007, « Transfictionnalité d'Homère », in AUDET, R. & SAINT-GELAIS, R. (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota bene, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 291-310.
- RADWAY, J. A., 1984, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill (NC), Londres, The University of North Carolina Press, X-274 p.
- RAJEWSKI, I. O., 2005, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », in DESPOIX, Ph., SPIELMANN, Y., « Remédier / Remediations », *Intermédialités*, n°6, Montréal, Centre de recherches sur l'intermédialité, p. 43-64.
- RAJEWSKI, I. O., 2010, « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », in Elleström, L. (dir.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, p. 51-68.
- RANCIÈRE, J., 1981, *La nuit des prolétaires : archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayars, « L'Espace du politique », 451 p.
- RANCIÈRE, J., 2004, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 172 p.
- REVAZ, F., 2017, « L'épisode hebdomadaire des formes "à suivre" : une forme de "chapitre minimal ?" », in COLIN, C., CONRAD, T. & LEBLOND, A., (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », p. 135-149.
- REUNEKER, A., 2011-2012, « On Immersion » [en ligne], 1-26.
URL : <http://www.reuneker.nl/blog/tag/immersion/>
- RICŒUR, P., 1985, *Temps et récit. Tome II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 233 p.
- ROHNER, J., 2016, « "We believe in Sherlock !" Sherlock (BBC) et la culture fan », *Décadrages*, n°32-33, p. 91-107.
- RONEN, R., 1988, « Completing the Incompleteness of Fictional Entities », *Poetics Today*, vol. 9, n°3, « Aspects of Literary Theory », p. 497-514.
- RONEN, R., 1994, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, « Literature, Culture, Theory », XII-244 p.

- ROBERT, F., 2009, « Distance et proximité entre plusieurs discours dans l'argot journalistique de la revue *Variety* », *ASp* [En ligne], n°55. URL : <http://journals.openedition.org/asp/222>
- ROUSSIN, P., 2010, « Généalogies de la narratologie, dualisme des théories du récit », in BERTHELOT, F. & PIER, J. (dir.), *Narratologies contemporaines : approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, France, Archives contemporaines, p. 45-73.
- RYAN, M.-L., 1991, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, University of Indiana Press, VIII-291 p.
- RYAN, M.-L., 1998, « Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds », compte-rendu, *Style*.
- RYAN, M.-L., 1999, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? », Colloque « Frontières de la fiction », *Fabula* [en ligne]. URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/211.php>
- RYAN, M.-L., 2001, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore (Md.), Londres, The Johns Hopkins University Press, « Parallax », XVII-399 p.
- RYAN, M.-L., 2004, *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, Lincoln, University of Nebraska Press, « Frontiers of Narrative », VI-422 p.
- RYAN, M.-L., 2005, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », in PIER, J. & SCHAEFFER, J.-M. (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éd. de l'EHESS, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », p. 201-223.
- RYAN, M.-L., 2006a, *Avatars of Story: Narrative Modes in Old and New Media*. Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, « Electronic Mediations », XXIV-275 p.
- RYAN, M.-L., 2006b, « Des mondes possibles aux univers parallèles », *Fabula* [en ligne], « Atelier ». URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26grave%3Bles
- RYAN, M.-L., 2010a, « Cosmologie du récit : des mondes possibles aux univers parallèles », in LAVOCAT, F., (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, p. 53-81.
- RYAN, M.-L., 2010b, « Paradoxes temporels dans le récit », *A contrario*, n°13, 1, p. 19-36.
- RYAN, M.-L., 2011, « Fiction, Cognition and Non-Verbal Media », in GRISHAKOVA, M., RYAN, M.-L. (dir.), *Intermediality and Storytelling*, Berlin, De Gruyter, « Narratologia », p. 8-26.
- RYAN, M.-L., 2012, « Narration in Various Media », *The Living Handbook of Narratology* [en ligne]. URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>
- RYAN, M.-L., 2013, « Transmedia storytelling and transfictionality », *Poetics Today*, n°34, 3, p. 362-388.
- RYAN, M.-L. & THON, J.-N. (dir.), 2014, *Storyworlds Across Media: Toward a Media-conscious Narratology*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, « Frontiers of Narrative », 363 p.
- RYAN, M.-L., 2015, « Transmedia Storytelling. Industry Buzzword or New Narrative Experience? », *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, n°7, 2, p. 1-19.
- RYAN, M.-L., 2017, « Le transmedia storytelling comme pratique narrative », in BOURDAA, M. & CARDOSO, S. (dir.), « Design et Transmédia : le croisement des

- disciplines de SHS », *Revue française des Sciences de l'Information et de la Communication*, n°10.
- SADOUL, N., 1975, *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé*, Paris, Casterman, 159 p.
- SAMINADAYAR-PERRIN, C., 2015, « L'effet-titre », in KALIFA, D. & THERENTY, M.-È. (dir.), *Les Mystères urbains au XIX^e siècle : Circulations, transferts, appropriations, Médias 19* [en ligne]. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=17970>
- SAINTE-BEUVE, 1999 [1839], « De la littérature industrielle », in DUMASY, L., *La querelle du roman-feuilleton (littérature, presse et politique : un débat précurseur, 1836-1848)*, Grenoble, Ellug, « Archives critiques », 276 p.
- SAINT-GELAIS, R., 2011, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 601 p.
- SAINT-GELAIS, R., 2012, « *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*. Entretien avec Richard Saint-Gelais », propos recueillis par WAGNER, R., *Vox-Poetica* [en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html>
- SCHAEFFER, J.-M., 1996, *Les Célibataires de l'Art : pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 400 p.
- SCHAEFFER, J.-M., 1999, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 346 p.
- SCHAEFFER, J.-M., 2002a, « Entretien avec Jean-Marie Schaeffer, directeur de recherches au CNRS, auteur de *Pourquoi la fiction ?* (Seuil, 1999) », propos recueillis par PRSTOJEVIC, A., *Vox-Poetica* [en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html>.
- SCHAEFFER, J.-M., 2002b, « De l'imagination à la fiction », *Vox-Poetica* [en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.
- SCHAEFFER, J.-M., 2005, « Métalepse et immersion fictionnelle » in PIER, J. & SCHAEFFER, J.-M. (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éd. de l'EHESS, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », p. 323-334.
- SCHAEFFER, J.-M. & VULTUR, I., 2008 [2005], « Immersion », in HERMAN, D., JAHN, M. & RYAN, M.-L., (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres, New York, Routledge, p. 237-239.
- SCHAEFFER, J.-M., 2013, « De quelques régimes de vérité (et de fausseté) littéraire », *Philosophies*, vol. 40, 1, p. 9-21.
- SCONCE, J., 2004, « Star Trek, Heaven's Gate, and Textual Transcendence », in GWENLLIAN JONES, S., PEARSON, R. E. (dir.), *Cult Television*, Minneapolis, University of Minnesota Press, « Television/Media Studies », p. 199-222.
- SCOTT, S., 2013, « Fangirls in Refrigerators: The Politics of (In)visibility in Comic Book Culture », in COSTELLO, M. J. (dir.), « Appropriating, Interpreting, and Transforming Comic Books », *Transformative Works and Cultures* [en ligne], numéro spécial, n°13. URL : <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/460/384>
- SEARLE, J., 1975, « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History*, n°6, 2, p. 319-332.
- SEARLE, J., 1982 [1979], *Sens et expression. Étude de théorie des actes de langage*, trad. et préf. PROUST, J., Paris, Éd. de Minuit, « Le sens commun », 242 p.
- SEGAL, E. M., 1995, « Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory », in DUCHAN, J. F., BRUDER, G. A., & HEWITT, L. E. (dir.), *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, XIX-522 p.

- SEGAL, E., 2015, « L'école de Tel Aviv, une approche rhétorique et fonctionnaliste du récit », trad. BARONI, R., *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n°28. URL : <http://narratologie.revues.org/7289>
- SÉGUR, C., 2015, « L'étude des publics de télévision en SIC. Quelle évolution conceptuelle ? », in GIMELLO-MESPLOMB, F. & VILATTE, J.-C. (dir.), « Les recherches sur les publics en Sciences de l'Information et de la Communication », *Revue française des Sciences de l'Information et de la Communication*, n°7. URL : <https://journals.openedition.org/rfsic/1470#bodyftn14>
- SEPULCHRE, S. (dir.), 2011, *Décoder les séries télé*, Bruxelles, De Boeck, « Info com », 256 p.
- SINGER, B., 2001, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York, Columbia University Press, « Film and Culture », XIV-363 p.
- SIRINELLI, J.-F., 2007 [2003], *Les Baby-Boomers. Une génération (1945–1969)*, Paris, Hachette littératures, « Pluriel », 324 p.
- SOULEZ, G., 2004, « “Nous sommes le public”. Apports de la rhétorique à l'analyse des publics », *Réseaux*, n°126, p. 113-141. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2004-4-page-113.htm>
- SOULEZ, G., 2007, « Au-delà du récit : le temps ouvert », in MAIGRET, E., SOULEZ, G., (dir.), « Les raisons d'aimer... Les séries télé », *MédiaMorphoses*, Bry-sur-Marne, Institut national de l'audiovisuel, Hors-série n°3, p. 173-177.
- SOULEZ, G., 2011, « La double répétition. Structure et matrice des séries télévisées », *Mises au Point* [en ligne], n°3, « Sérialité : densités et singularités ». URL : <http://journals.openedition.org/map/979>
- STAMP, S. 2000, *Movie-Stuck Girls: Women and Motion Picture Culture After the Nickelodeon*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 274 p.
- STERNBERG, M., 1978 [1971], *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, X-338 p.
- STERNBERG, M., 1983, « Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence », *Poetics Today*, n°33, 3-4, p. 329-483.
- STERNBERG, M., 1990, « Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory », *Poetics Today*, vol. 11, p. 901-948.
- STERNBERG, M., 1992, « Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, vol. 13, p. 463-541.
- STRAUVEN, W. (dir.), 2006, *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, « Film Culture in Transition », 460 p.
- THEAKSTON, G., 2002, *Steve Ditko Reader*, Brooklyn, New York, Pure Imagination.
- TERLAAK POOT, L., 2016, « On Cliffhangers », *Narrative*, vol. 24, n°1, p. 50-67.
- THÉRENTY, M.-È., 2003, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3, vol. 103, p. 625-635.
- THÉRENTY, M.-È., 2007a, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 400 p.
- THÉRENTY, M.-È., 2007b, « De la rubrique au genre : le feuilleton dans le quotidien (1800-1835) », in CACHIN, M.-F., COOPER-RICHET, D., MOLLIÈRE, J.-Y. & PARFAIT, C. (dir.), *Au bonheur du feuilleton. Naissance et mutations d'un genre : États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Créaphis, p. 67-80.
- THÉRENTY, M.-È., 2009, « Les débuts de l'ère médiatique en France », in *Ateliers Des Deutschen Historischen Instituts Paris, Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft*, Munich, Jöрге Requate, 196 p.

- THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A., 2001, *1836 : l'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique du journal La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde, 388 p.
- THIELLEMENT, P., 2011, *Les mêmes yeux que Lost*, Paris, Léo Sheer, 116 p.
- THIESSE, A.-M., 1980, « L'Éducation sociale d'un romancier : le cas d'Eugène Süe », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 32-33, p. 51-63.
- THIESSE, A.-M., 2000 [1984], *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle-Époque*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 283 p.
- THIESSE, A.-M., 2004, « Quatre affiches de lancement de romans-feuilletons », *L'Histoire par l'image* [en ligne]. URL : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/quatre-affiches-lancement-romans-feuilletons>
- THOMAS, R., BAKER, J. (direction éditoriale et conception), 2014, *75 Years of Marvel: From the Golden Age to the Silver Screen*, Cologne, Taschen, 711 p.
- THON, J.-N., 2015a, « Narrative across Media and the Outlines of a Media-conscious Narratology », in MIDDEKE, M., RIPPL, G., & ZAPF, H., *Handbook of Intermediality. Literature - Image - Sound - Music*, Berlin, De Gruyter, Mouton, « Handbooks of English and American Studies », p. 439-456.
- THON, J.-N., 2015b, « Converging Worlds. From Transmedial Storyworlds to Transmedial Universes », in THON, J.-N. (dir.), « Transmedial Worlds in Convergent Media Culture. Special Issue », *Storyworld, A Journal of Narrative Studies*, 7.2, p. 21-53.
- THON, J.-N., 2016, *Transmedial Narratology and Contemporary Culture*, Lincoln, University of Nebraska Press, 558 p.
- TODOROV T., 1967, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, « Langue et langage », 118 p.
- TODOROV T., 1969, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, Paris, Mouton, 97 p.
- TOMACHEVSKI B., 1965 [1925], « Thématique », in *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes, présentés, réunis et traduits par TODOROV, T., préf. JAKOBSON R.*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 315 p.
- TRENTINI, B., 2016a, « Série », in BERNARD, M., GEFEN, A. & TALON-HUGON, C. (DIR.) *Arts et émotions, dictionnaire*, Paris, Armand Colin, p. 404-408.
- TRENTINI, B., 2016b, « Du dispositif à l'expérience du spectateur : qu'est-ce qu'avoir vu un film ? », in CHÂTEAUVERT, J. & DELAVAUD, G. (dir.), *D'un écran à l'autre - les mutations du spectateur*, Paris, L'Harmattan, p. 25-35.
- TRICLOT, M., 2011, *Philosophie des jeux vidéo*, Paris, La Découverte, « La Découverte - Poche », 299 p.
- TULLOCH, J., 1995, « "We're only a Speck in the Ocean": The Fans as Powerless Elite », in TULLOCH, J. & JENKINS, H., *Science Fiction Audiences : Watching Star Trek and Doctor Who*, Londres, Routledge, p.143-172.
- VANOOST, M., 2013, « Defining narrative journalism through the notion of plot », *Diegesis 2*, n°2, 77-97.
- VANOOST, M., 2015, « De la narratologie cognitive à l'expérimentation en information et communication : comment cerner les effets cognitifs du journalisme narratif ? », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n°28.
URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/7239>
- VANOOST, M., 2016, « Journalisme narratif : des enjeux contextuels à la poétique du récit », in LEIDUAN, A. (dir.), « Sérialité narrative. Enjeux esthétiques et économiques », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n°31.
URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/7543>

- VAREILLE, J.-C., 1994, *Le roman populaire français, (1789-1914) : idéologies et pratiques*, Limoges, Pulim, « Littératures en marges », 349 p.
- VERNET, M., 1984, « Le personnage de film », *Iris*, n°7, p. 81-110.
- WAGNER, F., 2002, « Glissements et déphasages (note sur la métalepse narrative) », *Poétique*, n°130, Paris, Seuil, p.235-253.
- WALSH, J. A., MARTIN, S., & ST. GERMAIN, J., 2018, « “The Spider’s Web”: An Analysis of Fan Mail from *Amazing Spider-Man*, 1963-1995 », in DUNST, A., LAUBROCK, J., & WILDFEUER, J. (dir.), *Empirical Comics Research: Digital, Multimodal, and Cognitive Methods*, Londres, New York, Routledge, « Routledge Advances in Comics Studies », p. 62-80.
- WALTON, K., 1990, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.), Londres, Harvard University Press, 450 p.
- WILLIAMS, R., 2003 [1974], *Television: Technology and Cultural form*, Londres, New York, Routledge, « Routledge Classics », 172 p.
- WOLF, W., 2011, « (Inter)mediality and the Study of Literature », CLCWeb, *Comparative Literature and Culture*, n°13, 3.
- WOODS, J., 1974, *The Logic of Fiction: a Philosophical Sounding of Deviant Logic*, La Haye, Paris, Mouton, 152 p.
- WULFF, H. J., 1997, « La perception des personnages de film », *Iris*, n°24, 1p. 15-32.

ANNEXE. LE *LIVE-TWEET* DE L'ÉPIODE FINAL DE *DOWNTON ABBEY*: SÉLECTION THÉMATIQUE

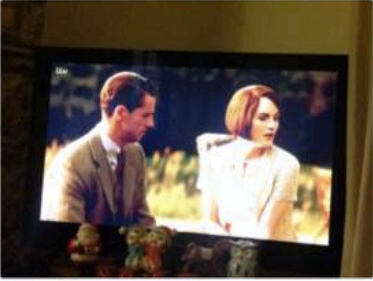
Contexte de réception

Illustration 1. Une réception négociée en famille




Illustration 2. Le « non-public »

Emma Thomasson @emmathomasson
Ready for the middle aged marathon? Medal for everyone who stays awake for 2 hours of #DowntonAbbey #Downton



20:50 - 25 déc. 2015

Kat @Kattpu71
One TV. Two hours of Downton. Send help.



20:46 - 25 déc. 2015

Kate Phillips @anotherkate
Despite my protests, my parents are watching Downton Abbey. I'm sulking and reading but HOLY HECK IS THAT MATTHEW GOODE? Why did no-one say?

20:49 - 25 déc. 2015

indira @indira1986
Since when was Matthew Goode in #Downton?!! The only redeeming part of being forced to watch the final while mother keeps up a commentary.

22:00 - 25 déc. 2015

francesca @fabbs23
Being forced to watch Downton when I've never seen a single episode is not an ideal way to finish off Christmas Day 😊😊

21:41 - 25 déc. 2015

Nick Garrett @nickgarrett
Being forced to watch #Downton There's no guns and people are talking about freeview

20:50 - 25 déc. 2015

Ian Thompson @iam_ianthompson
I'm being forced to watch Downton Abbey... my nan has fallen asleep with the remote locked in her iron grip.

22:19 - 25 déc. 2015

Jessica Barker @jessicabarker
Being made to watch downton abbey

20:47 - 25 déc. 2015

Jack Orledge @jorledge
Being forced to watch 2 hours of Downton Abby has possibly ruined Christmas

20:49 - 25 déc. 2015

Sarah Scrivener @SenortaSquares
Downton Abbey is a bag of shite and I'm being forced to watch it, in my own house, by my mother. #KillMeNow 🙄🙄🙄

22:21 - 25 déc. 2015

Isobel @isobel1987
being forced to watch downton abbey christmas special & my nans already crying :))

21:11 - 25 déc. 2015

MIRIAM @MiriamO'Meara
Next I'll be forced to watch the finale of Downton Abbey. Maggie Smith in an interview said that it was 'physically very demanding'. Quite

20:47 - 25 déc. 2015

Illustration 3. L'incompréhension du public occasionnel

Maria Pilkington @mazz24
No idea what's going on in Downton

21:11 - 25 déc. 2015

Liam Whitfield @liamwhitfield
Watching Downton Abbey for the first time with the family, not a bloody clue what is going on but these manservants get up to all sorts!

22:41 - 25 déc. 2015

Josh Cleary @joshcleary95
Downton is still on, I stopped concentrating for a bit and now I have even less of a clue about what's going on. Oh, still nothing? fine.

22:17 - 25 déc. 2015

Aisling Hickey @lovedaisy95
Watching Downton Abbey with the family. "Who's that?" "Why is he leaving" "is she married to him" "why is he sick?". Il be kicked out soon 🙄

21:49 - 25 déc. 2015

Patrick @patrickmason
I am in the living room. Downton Abbey is on. Never seen it before. No idea what the hell is going on. There are about a million characters.

20:52 - 25 déc. 2015

William Taylor @tayman10
No idea what is going on with Downton Abbey. Just drinking beer- nodding and smiling at the situation.

22:24 - 25 déc. 2015

JPats @jopaterson11
Woo time to watch the Downton xmas special and not have a clue what's going on

21:52 - 25 déc. 2015

Zack Goldman @TheDannYank
Watching the Downton Abbey finale with only a single episode under my belt. I understand nothing...yet I understand everything. Fascinating.

21:48 - 25 déc. 2015

rachel @rachelhounsey
asking my mam what's going on in downton every 5 minutes isn't going down well

21:33 - 25 déc. 2015

Charlie McIlroy @ChapMcIlroy
No idea what's going on in Downton Abbey, power though

22:49 - 25 déc. 2015

Stephen @stubauss
I'm so drunk and watching Downton with the in-laws. I don't know what the hell is going on but it makes me want to drink more.

22:49 - 25 déc. 2015

Steve Watts @steveowatts
Me trying to understand Downton: "Is she a hoe then?"
Mum: "....."

21:41 - 25 déc. 2015

Illustration 3. Report du visionnage et crainte des *spoilers*



Illustration 4. Témoignages indirects



Illustration 6. Une activité silencieuse

This screenshot shows a series of tweets from various users discussing the silence during the Downton Abbey finale. The tweets are arranged in a grid-like fashion, with each tweet including the user's profile picture, name, handle, and a 'Suivre' button. The tweets express frustration and humor about the lack of conversation during the show's final moments.

- James KeAne (@NottsTopBoy)**: Mama's made it clear if anyone talks during Downton we're all fucked. (20:49 - 25 déc. 2015)
- Jack Quigley (@Quigley97)**: Family getting aggressive because I'm talking over Downton... (21:02 - 25 déc. 2015)
- Sarah Todd Taylor (@scrapphamster)**: Watching the Downton finale while s boardgame is going on. They go quiet....DURING THE ADVERTS!!!! (21:02 - 25 déc. 2015)
- Will Duggan (@WillDuggan)**: If Jesus had been born during Downton, he'd have been told to shut up. (21:16 - 25 déc. 2015)
- Ed Dent (@eddent11)**: Going to see how long it takes my mum to cut me out of the will if I start talking through downton abbey (20:46 - 25 déc. 2015)
- Caroline Crilly (@Caroline_NPG)**: @SarahMillican75 Only plus side to being alone all Christmas? No one interrupting downton! #JoinIn (20:48 - 25 déc. 2015)
- joanne (@joannejay)**: Not allowed to talk because Downton Abbey is on, Christmas spirit x (21:15 - 25 déc. 2015)
- Jimmy Punter (@JimmyPunter)**: If someone so much as breathes during Downton Abbey my mum loses her fucking shit (21:12 - 25 déc. 2015)
- Gareth Butters (@GarethButters)**: I love all my family dearly and...OH MY GOD SHUT UP THE DOWNTON FINALE IS ON AND I WILL CUT YOU (20:52 - 25 déc. 2015)
- emlyn Hughes (@emlynhughes)**: En réponse à @RealTimVine @RealTimVine my wife has asked me to stop tweeting about Downton as my reading out your tweets are interrupting her viewing of Downton (22:27 - 25 déc. 2015)
- Gobhnait (@gobh24)**: The annual "annoy Mum's arse by asking inane questions while she watches Downton" is about to commence. Pity it's the last time. (20:46 - 25 déc. 2015)
- Bella (@bellagladman)**: I have told Gran 70,000 times she's not allowed to talk while Downton's on #gladmas (20:46 - 25 déc. 2015)
- Caroline Hiron (@CarolineHiron)**: When the kids try and talk to me during Downton. (22:27 - 25 déc. 2015)
- Irvine Welsh (@IrvineWelsh)**: My Ma forces everybody to watch Downton Abbey, shushes us into silence to compel engagement, now falls asleep, snoring loudly to distract. (21:39 - 25 déc. 2015)

Illustration 7. Concurrence avec *Eastenders* (BBC)

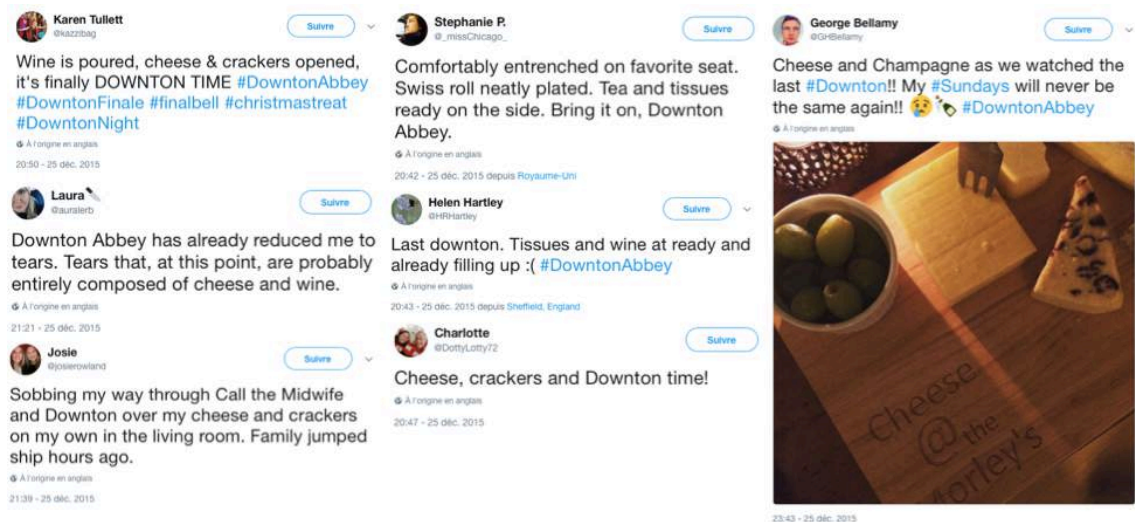
This screenshot shows a series of tweets from various users discussing the scheduling conflict between Downton Abbey and EastEnders. The tweets are arranged in a grid-like fashion, with each tweet including the user's profile picture, name, handle, and a 'Suivre' button. The tweets express frustration and humor about the difficulty of choosing between the two shows.

- Karen C (@KAREN_C)**: Not fair that there's an Eastenders/Downton Abbey clash. Mum & I have been out voted so we're missing Downton 😞 (20:52 - 25 déc. 2015)
- MrsJones (@MummyToADiva)**: Gotta record #DowntonAbbey as @bbceastenders is far too important to miss. I can watch #Downton tomorrow, #Priorities (20:47 - 25 déc. 2015)
- Ems (@emstasavage)**: downton and eastenders on at the same time? what kind of ridiculous scheduling is this? (20:40 - 25 déc. 2015)
- Noorin Rodenhurst (@noorinrod)**: Eastenders will have to wait until tomorrow as we're saying goodbye to Downton Abbey (20:46 - 25 déc. 2015)
- Megan MacDonald (@Tractor1996)**: Mum and dad have eastenders on instead of the last Downton Abbey, get yourself right to fuck (20:49 - 25 déc. 2015)
- Molly Rose Pike (@mollyrosepike)**: Watching EastEnders over Downton. Class war innit. (21:03 - 25 déc. 2015)
- Sophia (@scrapphamster)**: Won the TV in the Downton v Eastenders war (20:58 - 25 déc. 2015)
- Chiara N. H (@ChHinchyyy)**: Getting forced to miss eastenders for Downton abbey (21:07 - 25 déc. 2015)
- James B (@Lundonglen)**: Missus and her mother insisting on Downton Abbey and I'm wanting Eastenders and Mrs Browns Boys #alkickingoff (21:01 - 25 déc. 2015)
- Phillip Adams (@PhillipAdams0)**: so stoked we've picked Downton instead of EastEnders (21:40 - 25 déc. 2015)
- Will Coles (@WilliamColes)**: Eastenders < Downton (21:38 - 25 déc. 2015)
- Cath (@CatherineJ2)**: I'm watching Eastenders to avoid the last ever probably not the last ever Downton Abbey. Talk about stuck between a rock and a hard place (21:23 - 25 déc. 2015)
- laura (@lauragh)**: Biggest dilemma of my life was picking between eastenders or downton abbey (21:09 - 25 déc. 2015)
- SJ (@ShanLambert)**: Why is everyone making me watch Downton when eastenders is on? (21:06 - 25 déc. 2015)
- Stephie McStephface (@stephanelladub)**: So what the blooming heck happened in #Eastenders??? I was forced to watch #Downton instead. (22:54 - 25 déc. 2015)
- Zoe Welch (@ZoeWelch1)**: Going for EastEnders over Downton because there might be bigger spoilers in the former. (20:47 - 25 déc. 2015)

Illustration 8. Autres programmes



Illustration 9. Aménagement du cadre de réception



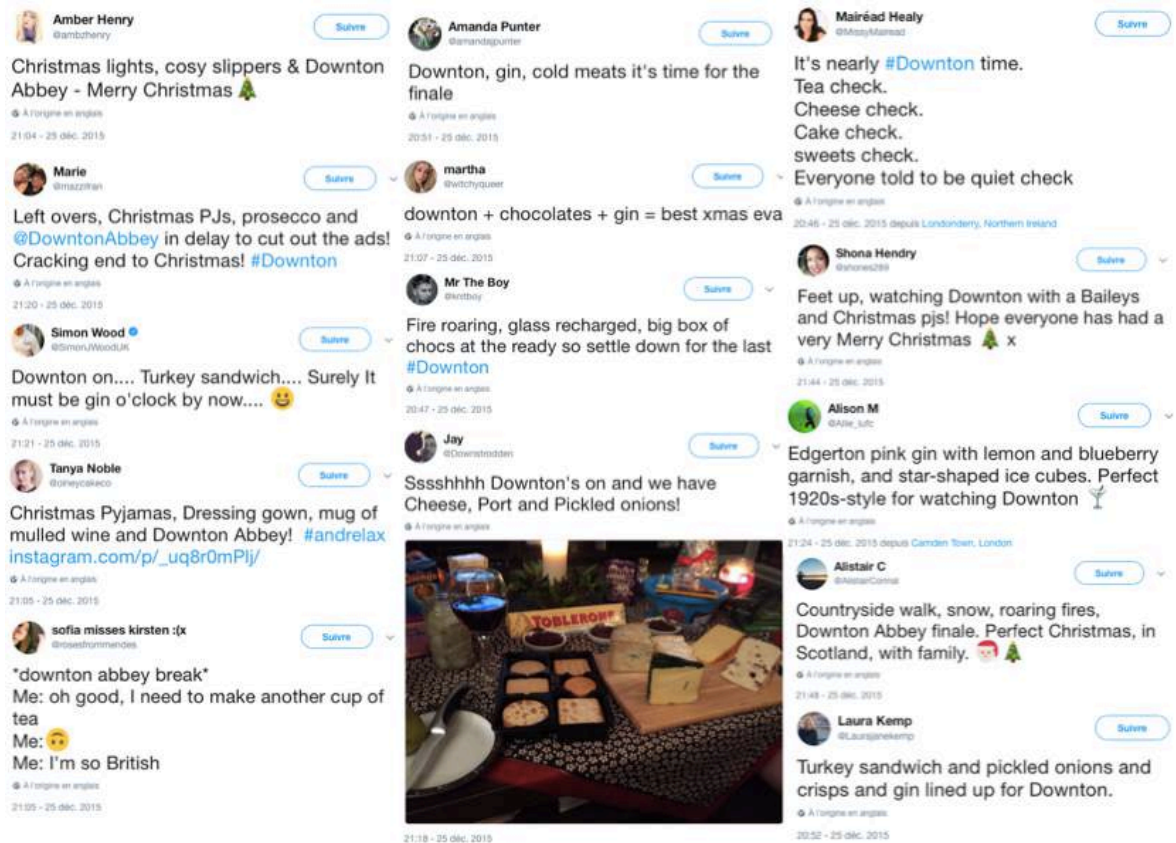


Illustration 10. *Downton Abbey* comme propagande conservatrice



Actualisation de l'épisode

Illustration 11. Expression du chagrin : récurrences syntactico-lexicales

This illustration shows a grid of 15 tweets from various users, all expressing emotional distress about the end of the TV series Downton Abbey. The tweets are arranged in three columns and five rows. Each tweet includes the user's profile picture, name, handle, and a 'Suivre' (Follow) button. The text of the tweets consistently uses phrases like 'I'm not emotionally ready', 'I don't think I'm mentally prepared', and 'Not ready for the last ever', often accompanied by sad face emojis (😞, 😭, 😢). The tweets are dated between December 20, 2015, and December 22, 2015.

Illustration 12. Tweets à fonction expressive

This illustration shows a grid of 15 tweets from various users, all expressing surprise, excitement, or amusement about the end of Downton Abbey. The tweets are arranged in three columns and five rows. Each tweet includes the user's profile picture, name, handle, and a 'Suivre' (Follow) button. The text of the tweets is more varied and expressive, including phrases like 'BERTIE OH MY GOD', 'Nooo Mr. Carson', 'OH NOO Edith!!!', 'Awww Violet! That's so sweet of you!', and 'Well, that was awkward'. The tweets are dated between December 21, 2015, and December 22, 2015.

Illustration 13. Intertextualité : *Miranda*



Illustration 14. Intertextualité : *Harry Potter*



Illustration 15. Expression modalisée d'un désir : formulée de façon positive



Illustration 16. Expression modalisée d'un désir : formulée de façon négative

The image displays a collection of 24 tweets from various users, all expressing negative wishes or threats related to the TV show Downton Abbey. The tweets are arranged in a grid-like fashion, with three columns and eight rows. Each tweet includes the user's profile picture, name, handle, and a 'Subscribe' button. The central tweet in the second row, second column, features a photograph of a hand holding a glass of champagne. The tweets are as follows:

- Row 1:**
 - Amanda Leigh (@amandaleigh): Right Downton. Repeat after me. No one needs to die.
 - Abbie (@abbielove): If Edith doesn't get a happy ending I will be raging #downton
 - OH NO if Carson dies tonight, there will be ructions!! 🤔😡 #Downton
- Row 2:**
 - Gina Thorley (@ginsathorley): I swear to god if the Downton writers don't let Edith marry this nice man I will kick off #DowntonAbbey #christmas
 - Elle Wood (@ellewood): I am so ready for downton abbey, if Julian fellowes doesn't give Edith a happy ending, Christmas is ruined. #DowntonAbbey
 - Alice Fraser Edwards (@alicefraser): Oh no! Carson don't die #Downton
- Row 3:**
 - Amy (@amy123): If Edith and Bertie don't get back together I will be pissed off, I get to serious when it comes to Downton Abbey #DowntonAbbey
 - Sarah Millican (@sarahmillican): Downton now. Edith better get a happy ending or I'll have to make a different ending up. #joinin
 - Catherine Elliott (@cath_elliott): Please don't kill off Carson, Uncle Julian! #Downton
- Row 4:**
 - Lisa Reid (D'Keefe) (@lisareid): If Lady Edith doesn't get her happy ending after all that's happened then I will be beyond livid! #Downton #DowntonAbbey
 - AI (@ai_123): Downton time. If Edith doesn't get a happy ending, I swear to god... #teamEdith #DowntonAbbey
 - Chloe (@chloecolby): I swear to god if anything happens to Carson, I'll never forgive Downton #DowntonFinale #Downton
- Row 5:**
 - Louise Sharp (@louisharp): They'd better have a happy ending for Edith or I will go round and punch Fellowes in the face. #Downton
 - yellowhannah33 (@yellowhannah33): If they kill Carson I will not be held responsible for my actions! #Downton
 - Emily Elizabeth (@emilyelizabeth): If Anna loses the baby someone will die #Downton
- Row 6:**
 - Christopher Golds (@chrisgold): What on earth does the last Downton Abbey have in store for us? I hope it's happy. I'll be bereft if not. No one wants that at Christmas.
 - kat (@kat_stirling): Thomas, you better get back to Downton before the end of the episode or I'll go back in time and drag you there myself. #DowntonAbbey
- Row 7:**
 - Alison Pritchard (@alisonpritchard): Downton time then! If Edith isn't married by 10:45 there's going to be hell to pay! #DowntonAbbey
 - Amy (@amy123): Hope there are no deaths in downton 🙄
 - Amy (@amy123): Do not stand Edith up at the altar... We've been there already... #Downton
- Row 8:**
 - rachel brown (@rachelbrown): If Anna's baby dies I will lose my shit with Julian #Downton
 - Hannah Cooper (@hannahcooper): If Edith doesn't get a happy ending, we riot #downton
 - Andrea (@andrea71123): Please no run away groom this time #downton let Edith be happy

Illustration 17. Expression assertive d'une probabilité : le retour de Thomas à Downton Abbey

This screenshot shows a series of tweets from December 2015, all predicting the return of Thomas Barrow to Downton Abbey as the new head butler. The tweets are as follows:

- emilyStevens** (21:48 - 25 déc. 2015): "Thomas is going to come back and take over Downton"
- Edina Ely** (21:53 - 25 déc. 2015): "Barrow left too early to not go back to Downton. #DowntonAbbey"
- Penny Liechli** (21:48 - 25 déc. 2015): "Take it all back. Thomas will be reinstated at #Downton before you can say 'retirement'"
- Burylue** (21:51 - 25 déc. 2015): "I reckon Thomas might be on his way back to #Downton"
- Chris Rubery** (21:48 - 25 déc. 2015): "Carson to retire and Thomas to return, become Butler and turn that fucking hospital into a bath house #downton"
- Countess Bathurst** (22:04 - 25 déc. 2015): "Mark my words.. Thomas will be back to Downton by the end of this evening.. He HATES his new position.. #DowntonAbbey"
- Emma Tofi** (22:27 - 25 déc. 2015): "Yay for Edith! But surely we're waiting for a birth and the inevitable return of Barrow as head butler? #Downton"
- Gavin McLeod** (22:59 - 25 déc. 2015 depuis Dublin, Englan): "Aha, so that's how Mr Barrow will end up as the butler... #Downton"
- Sarah** (22:58 - 25 déc. 2015): "Barrow is SO going back to Downton to replace Carson."
- Stuart Hardaker** (21:48 - 25 déc. 2015): "I sense that @DowntonThomas will soon be running back and getting a promotion! #DowntonAbbey"
- Sophie Osborn** (22:04 - 25 déc. 2015): "Thomas is going to be the new butler. Calling it now. #downton"
- StephB** (21:53 - 25 déc. 2015): "Carson is going to retire and Thomas will be brought back ... Calling it now #Downton"
- Michael Fabricant** (21:55 - 25 déc. 2015): "So what's the betting Me Barrow is recruited to become Head Butler at #Downton as the incumbent retires through illness? Neat, huh?"
- Michael Fabricant** (22:35 - 25 déc. 2015): ".BINGO! Barrow becomes Butler. Predictable, but nice. Sighs.... So when is Barrow going to get his end away???? #Downton"
- Jo-Anne Rowney** (22:34 - 25 déc. 2015): "Ha! I was right about Thomas taking over from Carson #DowntonAbbey #downton"

At the bottom right, there is a video thumbnail showing a woman with the caption "I'm never wrong".

Illustration 18. Expression assertive d'une probabilité : le mariage d'Edith

This screenshot shows a series of tweets from December 2015, celebrating Edith's wedding. The tweets are as follows:

- David Green** (22:22 - 25 déc. 2015): "Edith's been jilted at this Altar before! #Downton"
- Falula Baggins** (22:32 - 25 déc. 2015): "Phew! That was a cliff hanger #ladyedith #wedding #Downton"
- Charlotte Holdcroft** (22:43 - 25 déc. 2015): "Has anyone else been waiting for Edith to get struck by lightning, or savaged by a bear, or exposed as a criminal at any minute? #downton"
- Amy** (22:51 - 25 déc. 2015): "Yay, Edith found a bloke who didn't leave her at the altar and/or die. Well done. #Downton"
- Alexandra** (22:32 - 25 déc. 2015): "Literally that was so nail biting, I was just waiting for something to go wrong the whole time, YAY EDITH!! #Downton"

Illustration 19. Expression assertive d'une probabilité : le mariage d'Edith

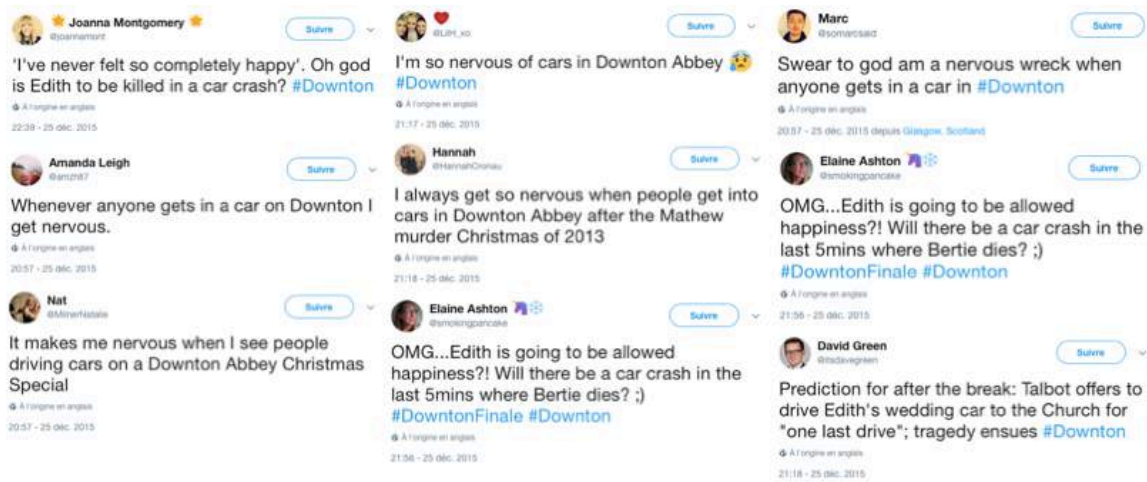


Illustration 20. Expression assertive d'une probabilité : Prévisions en fonction du rythme narratif



Illustration 21. Scénarios improbables : allusions à la mort de Matthew et de Sybil

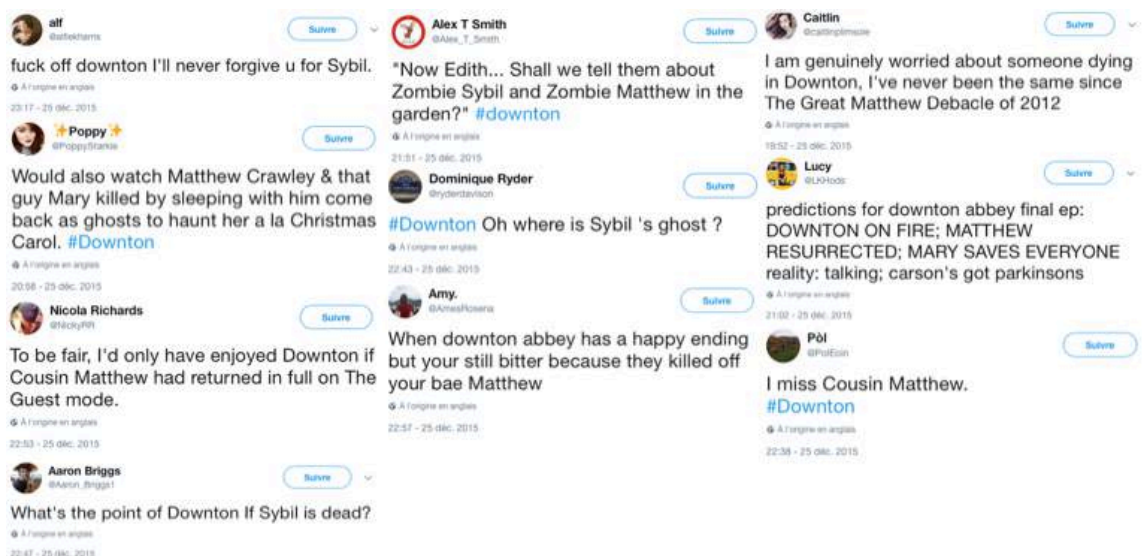


Illustration 22. Scénarios humoristiques

Jeevesina @Jeevesina
I really hope Barrow's new job is as a fabulous drag queen called Lady Cor-blimey-a [#downton](#)
21:16 - 25 déc. 2015

Trapped in Glue @TrappedinGlue
Just watching the Downton finale in the hope that Mary dies a horrible and painful death. [#ChristmasMiracle](#)
20:48 - 25 déc. 2015

Lance Concannon @LanceConcannon
In the final episode of Downton I'm hoping the proletariat will rise up against the aristocracy and redistribute their wealth to the poor.
20:34 - 25 déc. 2015

Elena @Elena1812
What I want from [#DowntonAbbey](#) - Edith to have a happy ending & for Barrow to walk away from Downton with the kids as it explodes behind him
20:49 - 25 déc. 2015

Lauren Bravo @LaurenBravo
Right, Downton. I want a happy Edith, a live Dowager and Mrs Patmore and Mr Mason doing it in a blancmange. No less.
20:43 - 25 déc. 2015

Liam Allen @LiamAllen100
Surprise Downton Abbey finale: The staff read Marx, gain class consciousness and overthrow the Earl of Grantham.
20:50 - 25 déc. 2015

Lizz @Lizz1911
[#DowntonAbbey](#) finale wish list: hot sex for Thomas, Edith ending up happier than Mary but only slightly, Daisy elected MP for Downton
20:40 - 25 déc. 2015

Jim Bradshaw @JimBradshaw
If Downton doesn't end with an elderly & despondent Lady Edith handing the keys to the National Trust in 1972 I'll be very disappointed
20:44 - 25 déc. 2015

Martin Costello @MartinCostello
I wonder who'll die horribly in Downton Abbey to end it all. Maybe Thomas'll go postal and kill everyone?
20:50 - 25 déc. 2015

wunjot @wunjot
Annoying my mum by guessing the end to Downton. We've gone for something apocalyptic, she thinks they'll be a happy ending....
22:29 - 25 déc. 2015

Kevin Hague @KevinHague
I'm telling you - there's a meteor on a collision course with Downton, these dinosaurs have it coming
22:16 - 25 déc. 2015

Zoë @Zoë1911
Downton abbey should end with a socialist revolution
21:20 - 25 déc. 2015

David Green @DavidGreen1911
Branson: "We all need luck in business" "cut to 1929" "Branson puts account books on the fire and a gun to his head" Downton
22:29 - 25 déc. 2015

Lauren Bravo @LaurenBravo
What odds will you give me on Branson and Henry's new business being an artisan cake shop? [#Downton](#)
21:42 - 25 déc. 2015

Andy @Andy1911
Plot twist, jet propellers fire off, lifting Downton into orbit, Daisy and Thomas arrive in spacesuits as they blast off. [#DowntonAbbey](#)
20:44 - 25 déc. 2015

Kat @Kat1911
RIGHT aliens to land on the lawn, Lady Mary to shoot lasers out of her eyes, STOKED FOR THE MADNESS [#Downton](#)
20:46 - 25 déc. 2015

Lauren Bravo @LaurenBravo
Dead Dowager in 3... 2... 1... [#Downton](#)
20:48 - 25 déc. 2015

Illustration 23. Scénarios humoristiques : le « red wedding » d'Edith

Mostly Charmless @FutzyShatarnon
I'm kinda hoping it all goes a bit 'Red Wedding'.
[#DowntonAbbey](#) [#DowntonFinale](#) [#Downton](#)
22:09 - 25 déc. 2015

Alex T Smith @Alex_T_Smith
VOMIT BLOOD OVER HER ROBERT [#downton](#)
21:49 - 25 déc. 2015

Dr Halford @thefozzies
I hope that Edith's wedding is Downton Abbey's version of the red wedding.
22:10 - 25 déc. 2015

David Malcolm @dgmalc01m
It's always a bit disappointing when a [#downton](#) dinner doesn't end in bloodshed now.
21:49 - 25 déc. 2015



Illustration 24. Scénarios humoristiques : retour de Michael Gregson

This screenshot shows a series of tweets from various users discussing the possibility of Michael Gregson's return in the final season of Downton Abbey. The tweets are humorous and speculative, often mentioning bets and the impact on other characters like Edith.

- David Sanderson:** "#Downton prediction - this guy rocks up and is his lordship's father"
- Sarah Playfair:** "Is Michael Gregson going to reappear from German oblivion right at the end? #Downton"
- Tom Holland:** "Then everything is settled." Michael Gregson's return from Munich surely cannot now long be postponed... #Downton
- Rebecca Major:** "#holland_tom Or maybe that guy with the bandages who was claiming 2 b Patrick (the heir that Mary was going to marry at the start) #Downton"
- Alex T Smith:** "MISSING MICHAEL TO ARRIVE AS EDITH GETS TO THE ALTER 🙄🙄🙄"
- Erma Bentley:** "Why didn't Michael burst through the doors of the church?!! #fail #Downton"
- Ems:** "Did everyone else think Michael Gregson was gonna walk in then? #downton"
- Kate Marzillier:** "I was vaguely hoping that Edith's missing boyfriend or the melty-faced Titanic survivor might show up, but seems unlikely now. #Downton"
- Charlie Ryal:** "If Gregson turns up I'll kill myself. #Downton"
- Lauren Bravo:** "Is it too late to put money on Michael Gregson popping up, all alive? #Downton"
- Louise:** "Robert saying Edith is going to be happy. Nope I don't buy it Michael will turn up! #Downton"
- Nanny Janet:** "It would be perfect if Michael wasn't really dead & came back for edith#downton"
- Michelle B:** "Now is your moment, Michael Gregson! #Downton"
- Liz Dunstall:** "So when is Edith's Dead Nazi Boyfriend bursting in? #Downton"
- rachel brown:** "Michael gregson..? Place your bets #Downton"

Illustration 25. Scénarios humoristiques : le sèche-cheveux

This screenshot shows a series of tweets discussing humorous scenarios involving a hairdryer in Downton Abbey. The tweets are playful and often reference the show's finale.

- rachel brown:** "OH MY GOD A HAIRDRYER #downton"
- Elle Walker-Armott:** "A HAIRDRYER?! At Downton Abbey?! Lord in Heaven. #DowntonAbbey"
- MaisyMooCow:** "Amazon delivery at #DowntonAbbey #Downton"
- Jana:** "A hairdryer! How futuristic! #DowntonFinale #Downton"
- Elie Wood:** "Downton bingo a new technological oddity #DowntonAbbey"
- David Green:** "A 3-Watt hair dryer that will consume all of the power for the greater Downton area and almost certainly burn down the Abbey. #Downton"
- yelowhannah33:** "A hairdryer! Modernity truly has arrived! #Downton"
- Sarah Witten:** "Is someone going to die of electrocution by hairdryer? #DowntonAbbey #Downton #DowntonFinale"
- rachel brown:** "Back to the hairdryer. How much more coiffed could Mary's hair get? #Downton"
- Low:** "SHE'S GOING TO BURN ALL HER HAIR OFF WITH THE HAIR DRYER, I HAVE SEEN LITTLE WOMEN I KNOW HOW THIS GOES, DAISY DON'T DO IT #DOWNTON"
- Simone Renton:** "Thank goodness I haven't started the #Downton drinking game yet - I'd've finished off the 1st bottle of fizz at that new-fangled hairdryer"
- Finbar Cawles:** "Watching Downton Abbey properly for the first time. Someone just got a hair dryer, SHIT IS KICKING OFF."
- lanpatterson99:** "That new fangled hair drier will be the death of Downton, or someone in it"
- Nicholas:** "I'd approve if the whole of Downton Abbey ends with a hairdryer fire burning the place to the ground. Smash-cut to black. #DowntonAbbey"
- Paul Hiron:** "So over the flamin' hairdryer. #downton"
- charlie:** "DAISY PLS. IF YOU BURN DOWNTON WITH A HAIRDRYER. #DowntonAbbey"
- Jo:** "@jonnothemackem @alex_varde @hazelinireland oh no, what's going to happen with the hairdryer?? Will she burn Downton down lol?"
- Benjamin Judge:** "Two hours that fucking Downton was. Two hours. Two hours for one wedding and a handful of hairdryer centred storylines. Two fucking hours."

Illustration 26. Scénarios humoristiques : *Shipping*

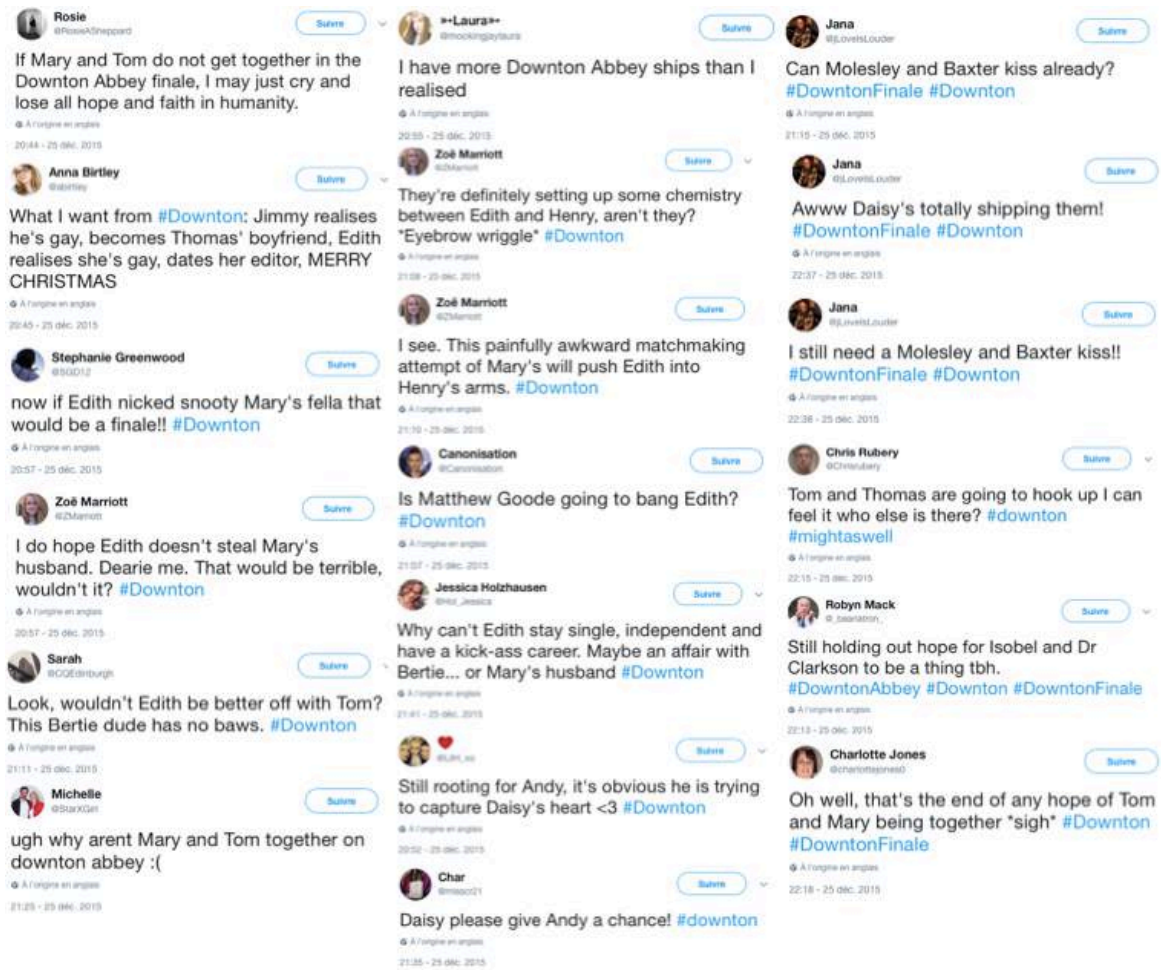


Illustration 27. Scénarios humoristiques : *Slash fiction* (Tom Branson / Henry Talbot)

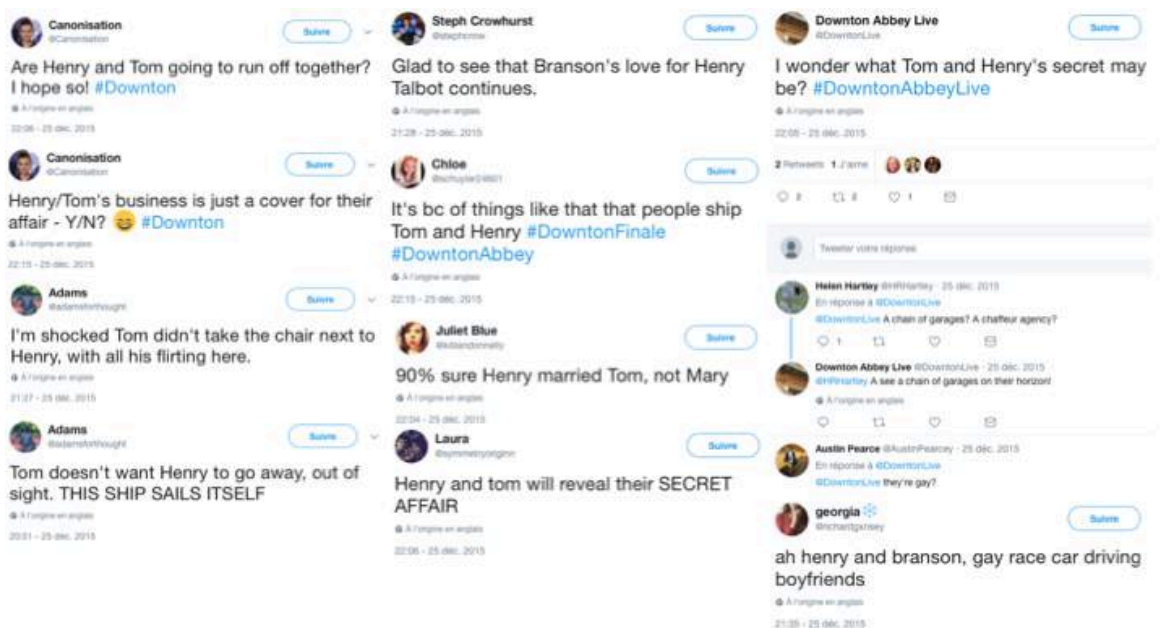


Illustration 28. Commentaires concernant des stratégies narratives jugées expéditives

Russ Kane (@RussKane) · 21:20 - 23 déc. 2015
 If they make scenes in Downton any quicker they'll be transmitting via telepathy. Talk about rushing to tie up plot lines #DowntonAbbey

Penny Liechti (@PennyLiechti) · 22:02 - 23 déc. 2015
 At this rate, Mrs Patmore is going to be the only single character left in #downton #coweyesallround

Neil Saunders (@neilsaunders) · 21:16 - 23 déc. 2015
 Goodness, the bonds that bind Downton together are unraveling fast! #DowntonAbbey

Helen Griffiths (@HelenGriffiths) · 22:20 - 23 déc. 2015
 "Quick, marry everyone off! Give everyone babies, pronto!" - the Downton writers, probably.

George Stevens (@georgestevens) · 22:28 - 23 déc. 2015 depuis Hill Head, England
 CLUNK! There's another subtle foreshadowing from Julian Fellows in Downton Abbey.

Peter Ould (@PeterOuld) · 20:53 - 23 déc. 2015
 So basically they're all hooking up with each other? #downton

David Gregory-Kumar (@DavidGK) · 21:30 - 23 déc. 2015
 I want to enjoy #Downton but I can't hear the dialogue over the SOUND OF GIANT PLOT GEARS GRINDING.

Kate (@Kate_215) · 21:47 - 23 déc. 2015
 Downton is stressing me out. I feel like they are just hooking people up for the fun of it at this point.

Lee Jackson (@leejackson) · 21:21 - 23 déc. 2015
 Carson afflicted by sudden plot device syndrome, which is tragically rampant in the vicinity of Downton.

Shrewsbury Morris Dancers (@shrewsbury) · 22:36 - 23 déc. 2015
 #DowntonAbbey don't you love how devastating events in Downton are resolved in seconds?....#carson/bawwow 😊😊

Matthew Keiso (@mkeiso1) · 21:49 - 23 déc. 2015
 At first, I thought this was the #DowntonFinale. Then, I realised that it's just the same tropes Downton's been using for the last 5 years.

Simon Ward (@simonward) · 22:42 - 23 déc. 2015
 This episode of Downton Abbey is like a traffic light disco. Will anyone leave this series without a partner? #DowntonAbbey

Dr Arthur Turrell (@arthurturrell) · 22:38 - 23 déc. 2015
 Quick, quick, tie up ALL the loose ends! #Downton

Jess Brammar (@jessbrammar) · 22:37 - 23 déc. 2015 depuis Canterbury, London
 It's the last ever Downton and everyone's pairing off like the last 15 minutes of a school disco

Canonisation (@Canonisation) · 22:38 - 23 déc. 2015
 Well, almost over - time to pair up the singles I suppose #Downton

Illustration 29. Évaluation finale

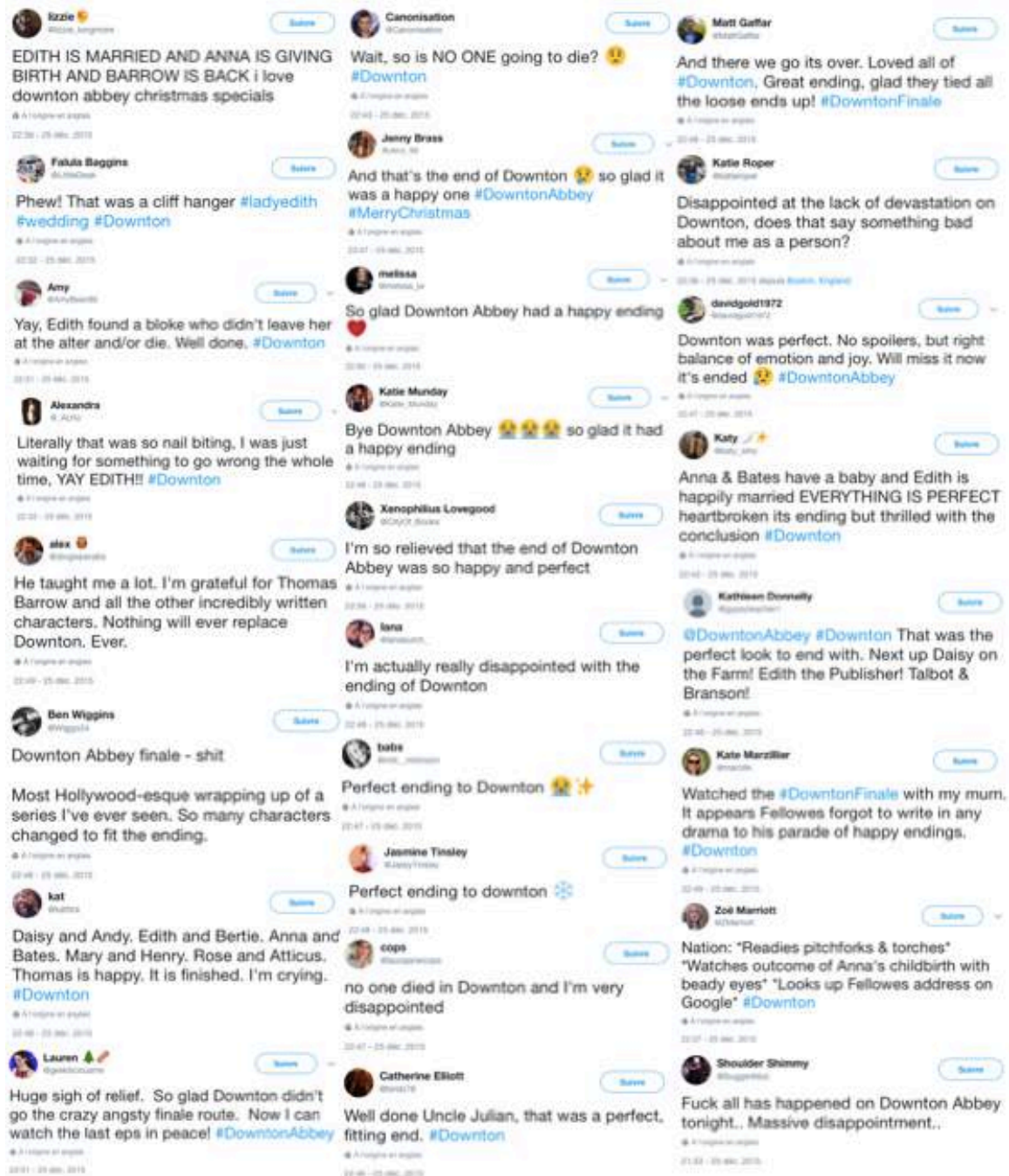
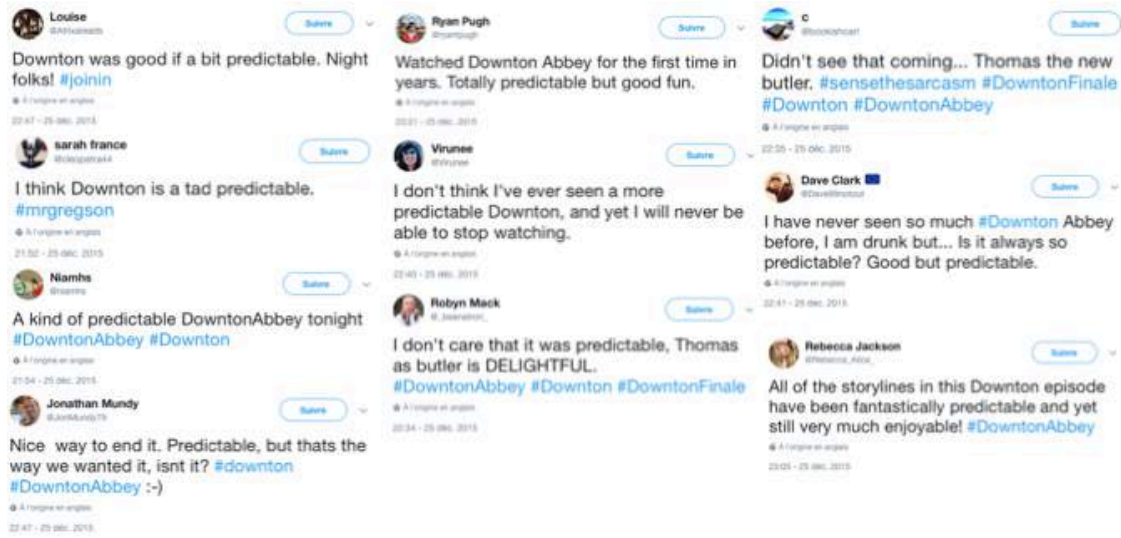


Illustration 30. Dénouement prévisible



INDEX CRITIQUE

- Abelson (Robert P.), 165
Acland (Charles R.), 78
Adam (Jean-Michel), 137, 197
Adorno (Theodor W.), 85, 166, 167, 168
Albera (François), 78
Amossy (Ruth), 352, 357
Angenot (Marc), 344
Aristote, 137, 176
Aubry (Danielle), 90, 166, 168, 458
Auclair (George), 361
Aumont (Jacques), 78
Baboulin (Jean-Claude), 79
Baetens (Jan), 59, 145, 269, 451, 462
Barefoot (Guy), 263, 266, 291
Barker (Martin), 222
Baron (Christine), 438
Baroni (Raphaël), 5, 18, 21, 44, 48, 68, 86, 87, 110, 132, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 165, 166, 169, 170, 171, 177, 187, 197, 198, 202, 203, 227, 262, 263, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 282, 289, 294, 313, 314, 334, 355, 356, 360, 392, 402, 416, 433, 452, 498, 514, 523, 561, 578, 591
Barthes (Roland), 21, 22, 158, 262, 333, 368, 388
Bartholomew (Robert E.), 335
Benassi (Stéphane), 41, 42, 60, 242, 437
Bennett (James), 80, 293
Berthelot (Francis), 20, 82
Bessière (Jacques), 445
Besson (Anne), 22, 26, 39, 40, 41, 57, 64, 66, 91, 96, 110, 131, 135, 137, 152, 169, 172, 200, 414, 440, 469, 501, 513, 527, 566, 586
Bielby (Denise D.), 104
Bielby (William T.), 104
Bleton (Paul), 92, 109, 198, 204
Boillat (Alain), 5, 23, 51, 54, 58, 59, 78, 144, 183, 210, 227, 507, 534, 569, 570
Bolter (David), 79, 144, 145
Bonnette-Lucat (Claude), 127
Booth (Wayne), 272
Bordwell (David), 174
Bory (Jean-Louis), 206

Boulangé (Guillaume), 218, 219
 Bourassa (Renée), 149
 Bourdaa (Mélanie), 133, 134
 Bourdieu (Pierre), 48, 83, 87, 373
 Boutet (Marjorie), 488, 489
 Bremond (Claude), 170
 Bronckart (Jean-Claude), 197
 Brooks (Peter), 273
 Brown (Tom), 80
 Bruder (Gail A.), 140
 Brun (Marion), 412
 Busse (Kristina), 112
 Buxton (David), 35, 51, 86
 Caïra (Olivier), 5, 21, 26, 27, 123, 127, 155, 175, 178, 183, 184, 187, 195, 331, 335, 336,
 349, 367, 387, 389, 390, 395, 422, 437, 447, 584
 Caldwell (John), 30
 Calleja (Gordon), 584, 585
 Canjels (Rudmer), 219, 220
 Cantril (Hadley), 335
 Caracciolo (Marco), 147
 Caradec (Vincent), 127
 Carou (Alain), 78
 Cavell (Stanley), 77
 Chabrier (Amélie), 218, 220
 Chalvon-Demersay (Sabine), 117, 382, 383, 384, 389, 393, 398, 413, 415, 417, 440, 552,
 561
 Chambat-Houillon (Marie-France), 98, 418, 424
 de Charentenay (Alice), 406
 Chelebourg (Christian), 469
 Christenfeld (Nicholas J. S.), 577, 579
 Clémot (Hugo), 539
 Cohn (Dorrit), 345, 346, 350
 Coleridge (Samuel Taylor), 148
 Colin (Claire), 450, 463, 506
 Combes (Clément), 17, 30, 90, 94, 95, 96, 101, 103, 297, 551
 Conrad (Thomas), 450, 463, 506
 Cooper-Richet (Diana), 54, 103, 357
 Corner (John), 335
 Cornillon (Claire), 534, 535, 536
 Costello (Victor), 105, 130
 Couchot (Edmond), 150, 614
 Couégnas (Daniel), 63
 Crittenden (Charles), 153
 Cubitt (Sean), 79
 D'Amore (Laura M.), 236
 Dahlquist (Marina), 50, 221, 291
 Dannenberg (Hilary), 157
 Daunay (Bertrand), 116, 427
 Dayan (Daniel), 116, 117, 129
 de Biasi (Pierre-Marc), 59

Del Lungo (Andrea), 193, 205
 Di Crosta (Marida), 64
 Dionne (Ugo), 36, 38, 56, 261, 276, 277, 287, 450, 453, 455, 456, 476, 481, 486
 Doležel (Lubomír), 153, 154, 155, 397, 557
 Donnat (Olivier), 101, 127, 614
 Duchan (Judith F.), 140
 Ducrot (Oswald), 370
 Dufays (Jean-Michel), 115, 176, 262
 Dumasy (Lise) 36, 83, 84, 85, 92, 203
 Voir aussi : Queffélec (Lise)
 Dupont (Florence), 239
 Durand (Pascal), 36, 37, 38
 Dürrenmatt (Jacques), 512
 Eco (Umberto), 23, 35, 83, 114, 115, 116, 117, 119, 159, 164, 167, 168, 171, 177, 315,
 365, 399, 400, 515, 516, 519, 521, 539, 546
 Engels (Friedrich), 406, 515
 Escola (Marc), 5, 18, 36, 49, 170, 557
 Esquenazi (Jean-Pierre), 18, 19, 20, 23, 43, 44, 52, 85, 86, 101, 102, 103, 116, 119, 151,
 195, 201, 202, 203, 237, 238, 273, 509, 575
 Farcy (Gérard-Denis), 158
 Favard (Florian), 532, 533
 Feyel (Gilles), 99
 Fiore (David), 107, 222, 224, 231, 232, 235
 Fish (Stanley) , 99, 117, 349
 Fiske (John), 87, 89, 100, 101, 181, 240, 464
 Fludernik (MoniKa), 18, 20, 141, 142
 Ford (Sam), 104, 105, 108, 131, 151, 415, 416
 Freytag (Gustav), 19, 475
 Fulton (Eileen), 108
 Gaillard (Isabelle), 78
 Galvan (Jean-Pierre), 15, 107, 276, 277, 288, 289, 343, 349, 354, 401, 402, 404, 405, 410,
 411, 517, 518, 519, 523, 524, 525, 576
 Gardies (André), 198, 331, 332, 336, 394, 395, 420, 422
 Gardner (Jared), 111
 Gaudin (Jean-Pierre), 79
 Gaudreault (André), 77, 78, 82, 92, 94, 145, 220
 Gautier (Nicolas), 513
 Gee (James Paul), 102
 Genette (Gérard), 16, 75, 158, 161, 175, 176, 177, 193, 196, 197, 314, 346, 396, 398, 417,
 427, 445, 467, 478
 Gerrig (Richard), 139, 435
 Gervais (Bertrand), 164, 165
 Glebatis Perks (Lisa), 95
 Glevarec (Hervé), 375, 382, 384, 388
 Goetschel (Pascale), 43, 91, 414, 509
 Goffman (Erving), 123, 124, 127, 164, 165, 194, 195, 203, 270, 331, 335, 348, 352, 359,
 393, 394, 549, 553
 Gonon (Laetitia), 332, 333, 371, 410
 Goudmand (Anais), 62, 86, 87, 338, 406, 452, 498
 Gray (Ann), 79

Gray (Jonathan), 194, 195, 257, 578
Greimas (Algirdas Julien), 19
Grignon (Claude), 116, 582
Grignon (Prisca), 218, 219
Groensteen (Thierry), 59
Grossir (Evelyne), 338
Grusin (Richard), 79, 144, 145
Guido (Laurent), 174
Guise (René), 261, 276, 450
Gunning (Tom), 78
Gwenllian Jones (Sara), 43
Hall (Stuart), 118, 593
Hamburger (Käte), 345, 346, 350
Hamon (Philippe), 65, 386, 474, 491
Harrington (C. Lee), 104
Hatchuel (Sarah), 534
Heidmann (Ute), 197
Hellekson (Karen), 112
Herman (David), 18, 22, 82, 155, 156
Herrnstein Smith (Barbara), 514
Hewitt (Lynne E.), 140
Hills (Matt), 97, 105, 130, 133, 151, 173, 547
Hoggart (Richard), 129
Horkheimer (Max), 85
Iser (Wolfgang), 114, 116, 154, 158, 261, 268, 270, 456
Jauss (Hans Robert), 25, 114, 116
Jenkins (Henry), 22, 67, 68, 70, 73, 74, 87, 95, 101, 109, 110, 112, 131, 134, 330, 564, 567, 568, 569
Johnson (Nancy S.), 165
Jost (François), 28, 43, 91, 363, 414, 509, 581, 582
Jousset (Philippe), 363
Jouve (Vincent), 115
Jullier (Laurent), 104, 423, 513
Juul (Jesper), 49
Kalifa (Dominique), 37, 53
Kaye (Sharon), 534
Keen (Suzanne), 392, 403, 416
Klarer (Mario), 489
Klastrup (Lisbeth), 568
Koble (Nathalie), 36
Kompere (Derek), 79, 80
Korthals Altes (Liesbeth), 350
Krichane (Selim), 49
Kripke (Saul), 175, 310
Kukkonen (Karin), 148, 273
Kuzmičova (Anežka), 148, 210, 227
Laborde (Barbara), 104, 423, 513
Lacassin (Francis), 50, 65, 220, 291, 292, 410
Lagrange (Pierre), 335
Laist (Randy), 534

Larmet (Gwenaël), 101, 127
 Lavocat (Françoise), 26, 139, 145, 149, 155, 182, 188, 384, 391, 392, 397, 398, 404, 409,
 410, 444, 445, 446, 447
 Le Forestier (Laurent), 51, 78, 174
 Le Guern (Philippe), 482
 Leavitt (Jonatan D.), 577, 579
 Leblond (Aude), 215, 449, 450, 463, 484, 506
 Lee (Stan), 54, 200, 221, 222, 224, 225, 226, 228, 230, 231, 234, 235, 236, 243
 Lefebvre (Martin), 25
 Legouvé (Ernest), 49, 206, 210, 211, 403
 Lemonnier (Grégory), 470
 Lenoble (Benoît), 201, 214, 623
 Lessing (Gotthold Ephraim), 173
 Letourneux (Matthieu), 5, 16, 28, 30, 35, 36, 44, 49, 50, 54, 57, 58, 65, 70, 87, 111, 194,
 195, 198, 199, 203, 208, 209, 213, 220, 224, 226, 229, 236, 248, 290, 375, 422, 463,
 526, 540, 583
 Lewis (David), 153, 310
 Lifschutz (Vladimir), 509, 513, 528, 535, 544,
 Lits (Marc), 26, 112, 509
 Lodge (David), 289
 Lüsebrink (Hans J.), 336
 Lyon-Caen (Judith), 84, 98, 100, 107, 179, 207, 212, 276, 338, 339, 347, 354, 395, 401,
 405, 406, 409, 520
 MacDonald (Margaret), 345
 Macé (Éric), 36
 Macé (Marielle), 197, 389
 Macherey (Pierre), 407, 408
 Maigret (Éric), 36, 67, 74, 75, 76, 91, 101, 117, 412, 413, 482
 Maingueneau (Dominique), 350, 351, 352, 357, 363
 Mallein (Philippe), 79
 Mandler (Jean M.), 165
 Margolin (Uri), 153
 Marion (Philippe), 77, 78, 82, 92, 94, 145, 220
 Marshall (P. David), 95
 Martin (Shawn), 233, 413
 Marx (Karl), 51, 406, 407, 408, 412, 515
 McCloud (Scott), 180
 McCormick (Casey), 496, 497
 McLuhan (Marshall), 145
 Meizoz (Jérôme), 307, 350, 351, 352, 357
 Mendelsohn (Harold A.), 100
 Menu (Jean-Christophe), 97, 106, 151
 Messac (Régis), 55, 56, 57, 60, 106, 193, 199, 205, 207, 455, 456, 458, 463
 Metz (Christian), 146
 Migozzi (Jacques), 99
 Mittell (Jason), 35, 60, 61, 64, 129, 160, 239, 320, 395, 493, 498, 510, 512, 532, 533, 535,
 540, 553, 569, 578, 579
 Moine (Raphaëlle), 204
 Mollier (Jean-Yves), 37, 54, 103, 357
 Moore (Barbara), 105, 130

Moore (Pearson), 534
 Morin (Edgar), 444
 Morley (David), 79, 81, 100
 Moskowitz (Sam), 107
 Moullet (Luc), 422
 Murray (Janet), 143, 144, 148, 149, 180
 Myoupo (Magalie), 412
 Nel (Noël), 42
 Nettement (Alferd), 202, 203, 204, 212
 Nünning (Ansgar), 20
 Odin (Roger), 119, 145, 156, 421, 422
 Ong (Wakter), 19
 Osterlé (Raphaël), 40, 227, 228
 Pahud (Stéphanie), 334
 Parsons (Patrick), 235
 Pasquier (Dominique), 101, 104, 111, 112, 119, 120
 Passeron (Jean-Claude), 116, 582
 Pavel (Thomas), 137, 153, 345
 Pearce (Celia), 49
 Pearson (Roberta), 109, 179, 180, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 534
 Peeters (Benoît), 59
 Petitat (André), 165
 Phelan (James), 272
 Picard (Michel), 115
 Pier (John), 20, 82, 396, 446
 Poe (Edgar Allan), 55, 60, 162
 Polvinen (Merja), 439
 Prendergast (Christopher), 338, 410
 Prince (Gerard), 20, 277, 353, 354, 400, 481
 Propp (Vladimir), 18
 Pustz (Matthew), 107, 108, 110, 222, 223
 Queffélec (Lise), 39, 332, 333, 399, 454, 510
 Voir aussi : Dumasy (Lise)
 Rabau (Sophie), 445
 Rajewski (Irina O.), 81
 Rapp (David), 435
 Reuneker (Alex), 140, 149
 Revaz, 40, 51, 54, 58, 59, 227, 334, 450
 Rohner (Jeanne), 314, 321
 Ronen (Ruth), 153, 166, 345
 Ropert (François), 264
 Ryan (Marie-Laure), 22, 23, 30, 69, 75, 76, 77, 81, 110, 139, 140, 141, 142, 143, 145,
 147, 148, 149, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 163, 169, 170, 178, 183, 233,
 234, 273, 310, 311, 347, 348, 349, 395, 396, 397, 418, 423, 439, 529, 570
 Sadoul (Numa), 450
 Sainte-Beuve (Charles-Augustin), 36, 83, 85, 100, 204, 405
 Saint-Gelais (Richard), 16, 17, 26, 41, 44, 54, 56, 57, 66, 68, 69, 70, 97, 103, 104, 112,
 131, 150, 151, 154, 174, 178, 179, 181, 182, 183, 185, 307, 309, 322, 345, 357, 394,
 463, 464, 465, 469, 470, 476, 481, 502, 503, 511, 514, 559, 566
 Saminadayar-Perrin (Corinne), 213

Schaeffer (Jean-Marie), 5, 30, 87, 138, 141, 143, 146, 149, 150, 154, 155, 160, 165, 171,
 172, 177, 179, 188, 197, 204, 289, 293, 345, 348, 380, 382, 398, 404, 405, 408, 412,
 413, 414, 417, 418, 423, 431, 439, 445, 446, 447, 514, 550
 Schank (Roger), 165
 Sconce (Jeffrey), 151, 502, 503
 Scott (Suzanne), 235
 Searle (John), 178, 348
 Segal (Erwin M.), 140, 141
 Segal (Eyal), 161
 Ségur (Claude), 119
 Sepulchre (Sarah), 52
 Singer (Ben), 50, 292
 Sirinelli (Jean-François), 37
 Soulez (Guillaume), 117, 174, 195, 199, 200, 203, 239, 337, 383
 St. Germain (Jennifer), 233, 413
 Stamp (Shelley), 50, 221
 Sternberg (Meir), 21, 158, 160, 161, 270
 Strauven (Wanda), 79
 Theakston (Greg), 225
 Thérenty (Marie-Ève), 37, 38, 48, 65, 106, 332, 333, 336, 338, 346, 347, 355, 356
 Thiellement (Pacôme), 534
 Thiesse (Anne-Marie), 49, 53, 80, 90, 92, 101, 107, 129, 199, 201, 213, 214, 216, 217,
 333, 338, 352, 353, 355, 357, 452, 523
 Thomas (Roy), 71, 222, 223, 225, 228
 Todorov (Tzvetan), 160
 Tosca (Susana), 568
 Trentini (Bruno), 150, 168, 393
 Triclot (Mathieu), 25, 146, 152
 Tsikounas (Myriam), 43, 91, 414, 509
 Uricchio (William), 179, 180, 303, 304, 305, 306, 307, 308
 Vaillant (Alain), 38
 Vallotton (François), 37
 Vanoost (Marie), 347
 Vernet (Marc), 422
 Wagner (Frank), 446
 Walsh (John A.), 233, 413
 Walton (Kendall), 138, 145, 149, 182, 183, 349, 443
 Wolf (Werner), 81, 82, 144
 Wulff (Hans J.), 422