

Narratologie du récit sériel

PRÉSENTATION DE QUELQUES ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES

Ce qui distingue la tension narrative propre au récit sériel, c'est qu'il s'agit d'une *tension intermittente*, reposant sur une narration discontinue, interrompue à la fin de chaque épisode, par opposition à la *tension continue* qui caractérise les autres types de récit. Les processus d'actualisation se caractérisent par le morcellement : contrairement à la lecture d'un roman ou au visionnage d'un film qui constituent des récits complets, le récepteur est soumis à des stratégies visant à le « fidéliser » en programmant la sortie de chaque nouvel épisode à des intervalles réguliers, et l'actualisation du récit se fait sur du long terme. Le récit sériel repose sur des procédés narratifs aisément identifiables, caractérisés par la non-coïncidence entre le dénouement d'une séquence¹ et la fin de l'épisode. Ce phénomène est si largement expérimenté de nos jours par les spectateurs de séries télévisées que le terme technique utilisé par les anglo-saxons pour le caractériser est passé dans le langage courant : il s'agit du fameux « cliffhanger ». La sérialisation du récit n'est pas un phénomène récent, on peut en trouver de nombreux exemples dans l'histoire du récit littéraire ou non-littéraire. Pour n'en citer que quelques uns : le conte dans la tradition orale, le roman épistolaire du XVIII^e siècle, la littérature de colportage... Mais c'est au XIX^e siècle, avec l'essor du roman-feuilleton, que le phénomène prend toute son ampleur, marquant les débuts de l'« ère médiatique »². Le récit sériel s'est par la suite développé sur des supports extrêmement variés : il

s'agit d'une catégorie narrative plastique et protéiforme qui s'adapte aux différents dispositifs en fonction par exemple des évolutions technologiques (dans le cas des séries télévisées, ou des web-séries par exemple). 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* multi-médiatique par lequel une histoire imaginée se décline aujourd'hui en films, en bandes dessinées ou en séries télévisées³. » Le soupçon qui s'est porté sur le feuilleton dès sa naissance⁴ s'est reproduit à l'encontre des autres médias, empêchant le développement d'une véritable poétique du récit sériel. Pourtant, l'étude de la narration sérielle, qui suppose l'élargissement du corpus au domaine extra-linguistique et à des œuvres ordinairement méprisées par la critique littéraire universitaire, ouvre la réflexion à des enjeux particulièrement stimulants, puisqu'elle implique la prise en compte des contextes de production des récits, mais aussi des émotions des interprétants lors du processus d'actualisation.

Rejet de l'économie et de l'esthétique du suspense dans le paradigme structuraliste et les théories de la réception

Il s'agit d'abord de s'interroger sur les raisons pour lesquelles la sérialisation du récit n'a été étudiée que de façon secondaire par la narratologie des années soixante et soixante-dix. Les études

1. Dans le cadre de la narratologie contemporaine, la séquence narrative se caractérise par la succession du noeud, qui provoque une incertitude chez l'interprète, du retard, qui le maintient dans l'attente de la suite du récit, et du dénouement qui vient soulager (ou non) la tension narrative ainsi engendrée. Voir Raphaël BARONI, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

2. Voir Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT, *1836 : L'An I de l'ère médiatique, étude littéraire et historique du journal La Presse, d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001.

3. Cf. Daniel COUÉGNAS, « qu'est-ce que le roman populaire ? », in L. Artiaga (dir.), *Le roman populaire 1836-1960, des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, Paris, Autrement, 2008.

4. Sur le débat contemporain aux premiers romans-feuilletons, voir *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, textes réunis et présentés par L. Dumasy, Grenoble, Ellug, 1999.

historiques portant sur la naissance du roman-feuilleton soulignent le lien entre l'émergence du genre et la mise en place d'une édition de masse qui tend à transformer le récit en produit de consommation. Cette tendance s'exprime de nos jours, de façon plus marquante encore, dans le cas des séries télévisées : leur production est soumise à un impératif économique coercitif, puisque des parts d'audience insuffisantes peuvent décider de l'arrêt brutal d'une série. L'autonomie des scénaristes est moindre dans le sens où ils doivent veiller à satisfaire les attentes d'un public qui doit être le plus large possible. Ainsi, la « réticence¹ » qui caractérise la diégèse épisodique du récit sériel est souvent conçue comme une forme de standardisation dictée par des objectifs commerciaux. De fait, la tendance du récit sériel à migrer de support selon les goûts supposés du public tendrait à justifier cette hypothèse. L'importance du phénomène tensif serait ainsi un facteur de variation culturelle : les textes marqués par une forte tension narrative relèveraient plutôt de la « paralittérature », destinée à un public ayant peu d'exigences esthétiques, prompt à se laisser captiver par les grosses ficelles du « cliffhanger ». La tension narrative et plus particulièrement le suspense ont été plus ou moins indirectement dotés d'une connotation défavorable et ont donc été peu analysés par les critiques littéraires du XIX^e siècle, comme l'a souligné Raphaël Baroni :

Du point de vue de la hiérarchisation des effets poétiques, l'intrigue apparaît dès lors, au milieu du 20^e siècle, comme une forme conservatrice dévalorisée et le suspense devient, avec la pornographie et l'horreur, un des effets qui paraissent les plus condamnables, en partie parce qu'il flatte les goûts du public sur un plan pulsionnel ou émotionnel – la curiosité étant considérée en général plus « intellectuelle » – mais également parce que, tout comme la curiosité, il implique une première lecture linéaire et « naïve »².

Dans la perspective de la critique structuraliste, l'essentialisation de l'opposition entre les domaines de l'art et de l'argent a ainsi pu conduire à rejeter le suspense hors du champ de l'analyse littéraire, et donc à négliger l'étude de la sérialisa-

tion des récits. En effet, la narratologie d'inspiration structurale appliquait à l'ensemble de l'œuvre les principes linguistiques élaborés par Saussure pour étudier le fonctionnement de la phrase. Il s'agissait de réduire l'œuvre littéraire à sa structure, le texte, sans prendre en considération les éléments liés au contexte historique, social, culturel ou économique. Cette méthode peut être ainsi résumée par une formule de Roland Barthes : « de l'œuvre au texte³ ». Le rôle de l'herméneute consistait dès lors à déterminer les lois internes qui régissent le texte, envisagé comme un objet autonome :

la sémiologie structurale [...] tend à mettre entre parenthèses l'historicité des œuvres culturelles et, de Jakobson à Genette, elle traite l'objet littéraire comme une entité autonome, soumise à ses lois propres et devant sa « litté- rarité » ou sa « poéticité » au traitement particulier auquel son matériau linguistique est soumis, c'est-à-dire aux techniques et aux procédés qui sont responsables de la prédominance de la fonction esthétique du langage – comme les parallèles, les oppositions et les équivalences entre les niveaux phonétique, morphologique, syntactique, et même sémantique du poème⁴.

Alors qu'elle est conçue par ses praticiens comme scientifique et objective, la méthode structuraliste suppose en fait un soubassement idéologique qui renoue avec l'idéal spéculatif de l'art, conçu comme totalité et unicité. Des concepts tels que ceux de « litté- rarité » ou de « poéticité » supposent en effet une approche discriminante : il s'agit, en tentant de déterminer des critères définitoires objectifs, de constituer un corpus d'œuvres dont on considère qu'elles contiennent des qualités litté- raires indiscutées et indiscutables, et ainsi de légitimer un corpus préexistant. La démarche structuraliste a l'ambition de mettre en place un protocole purement descriptif, mais procède en fait suivant un mode essentialiste qui absolutise le fonctionnement du texte : selon les principes implicitement admis de « l'art pour l'art », seules sont valorisées par l'analyse critique les œuvres qui revendiquent une autonomie vis-à-vis de leur contexte. Certes, les formalistes et les structura-

1. Voir Roland BARTHES *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 75.

2. R. BARONI « La valeur littéraire du suspense », *A contrario*, 1/2004 (vol. 2), p. 29-43.

3. R. BARTHES, « De l'œuvre au texte », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 69-77.

4. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1971, p. 323.

listes se sont attachés à étudier des phénomènes textuels qui ne répondaient pas aux critères de la « littéarité » (le conte folklorique chez Vladimir Propp, le roman d'espionnage chez Roland Barthes...), mais le niveau du récit est subordonné, en ce qui concerne la question de la valeur littéraire, au niveau de la phrase, qui apparaît comme l'espace véritable de la créativité artistique :

Il y a, bien sûr, une liberté du récit (comme il y a une liberté de tout locuteur, face à sa langue), mais cette liberté est à la lettre *bornée* : entre le code fort de la langue et le code fort du récit, s'établit, si l'on peut dire, un creux : la phrase. Si l'on essaye d'embrasser l'ensemble d'un récit écrit, on voit qu'il part du plus codé (le niveau phonématique, ou même mérisématique), se détend progressivement jusqu'à la phrase, pointe extrême de la liberté combinatoire, puis recommence à se tendre, en partant des petits groupes de phrases (micro-séquences), encore très libres, jusqu'aux grandes actions, qui forment un code fort et restreint : la créativité du récit [...] se situerait ainsi *entre deux codes*, celui de la linguistique et celui de la translinguistique. C'est pourquoi l'on peut dire paradoxalement que l'*art* (au sens romantique du terme) est affaire d'énoncés de détail, tandis que l'*imagination* est maîtrise du code¹.

Ce paradigme a abouti à la constitution d'un modèle dualiste, qui sépare l'étude de la logique de l'action (domaine de la narratologie thématique, représentée entre autres par Bremond) et celle de la narration et du discours (domaine de la narratologie modale chez Genette par exemple). On peut évoquer par exemple la distinction fable/sujet de Boris Tomachevski qui a été remplacée par le couple récit/narration chez Tzvetan Todorov ou histoire/récit chez Gérard Genette². La narratologie s'est dès lors attachée à l'étude de textes littéraires jugés complexes, qui permettaient de mettre en avant les disparités entre le temps du récit et le temps de l'histoire, en insistant sur le rôle central de l'énonciation. Il en résulte une définition réductrice de l'intrigue, qui se focalise sur la seule logique de l'action au détriment de la chronologie (une chose à cause de l'autre vs. une chose

après l'autre). Ce traitement du récit a une double conséquence : d'une part, l'évacuation du contexte narratif, et de la dimension sociale, rhétorique et pragmatique du récit ; d'autre part le figement du corpus étudié, la concentration sur les « beaux monstres » littéraires au détriment de la plus grande partie de la production, et l'exclusion du même coup de toute forme de récit non littéraire, puisque un modèle fondé sur la linguistique ne peut s'adapter que de façon secondaire – et donc malheureuse – à des dispositifs non textuels.

Ce modèle binaire a été reproduit dans les théories de la réception développées par l'école de Constance, qui distinguent deux niveaux de lecture : un premier niveau qui est celui de la lecture linéaire et « naïve », et le niveau de la relecture critique, qui permet au lecteur de prendre de la distance par rapport aux effets du texte³. Le premier régime de lecture est privilégié par le récit sériel, puisque la logique « industrielle⁴ » qui caractérise le roman-feuilleton favorise le développement d'une écriture romanesque qui exploite les ressorts les plus spectaculaires de la tension narrative, au détriment de la recherche stylistique, afin de provoquer chez le lecteur l'attente curieuse de la suite du récit. Ce type d'écriture est donc dévalorisé par les théoriciens de la réception, dans le sens où il exploite le désir du lecteur et le conforte dans ses attentes : Barthes valorise ainsi la relecture, « opération contraire aux habitudes commerciales et idéologiques de notre société qui recommande de “ jeter ” l'histoire une fois qu'elle a été consommée (“ dévorée ”) », qui tire le lecteur « hors de la chronologie interne⁵ » ; pour Jauss, toute œuvre qui se conforme au goût supposé du lecteur « se rapproche du domaine de l'art “ culinaire ”, du simple divertissement⁶ ». Barthes et Jauss reprennent donc à leur compte la distinction kantienne entre jugement esthétique et jugement intéressé (car lié au désir et à l'appétit), or c'est précisément l'intérêt des interprètes pour le récit que je souhaite interroger ici.

1. R. BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 26.

2. Voir Boris TOMACHEVSKI, « Thématique », in *Théorie de la littérature*, T. Todorov (éd.), Paris, Seuil, 1965, p. 263-307 ; Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 ; Tzvetan TODOROV, *Grammaire du Décaméron*, La Haye/Paris, Mouton, 1969.

3. Voir Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Cl. Maillard (trad.), Paris, Gallimard, 1975.

4. Voir SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839, in Lise Dumasy, *La Querelle du roman-feuilleton*, op. cit., p. 25-43.

5. R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 20.

6. H. R. JAUSS, op. cit., p. 53.

L'intérêt du récit : la tension narrative en régime sériel

Le cas du récit sériel, dont l'actualisation se produit sur du long terme, rend particulièrement problématique une analyse rétroactive de la narration, ce qui montre les limites des méthodes structuralistes qui envisagent le récit comme un système fermé et un produit statique, et justifie pleinement la nécessité d'envisager au contraire celui-ci comme un processus ouvert et dynamique. Les outils fournis par la narratologie contemporaine permettent d'analyser dans ses diverses dimensions la temporalité propre à l'actualisation du récit sériel et à ses divers supports médiatiques. Le récit, conçu comme acte communicatif, n'apparaît plus comme un *produit* mais comme un *processus*. L'intérêt pris au déroulement du texte est remis au centre de l'analyse et le concept d'intrigue permet une rechronologisation de l'approche du récit, à partir des trois catégories de tension narrative que sont le suspense, la curiosité et la surprise, initialement dues à l'approche rhétorico-fonctionnaliste de Meir Sternberg, ainsi résumée par Eyal Segal :

Contrairement à la plupart des approches narratologiques, celle de Sternberg définit l'essence de la narrativité non pas en des termes mimétiques, dans l'action représentée ou narrée, mais plutôt dans les termes rhétoriques et communicationnels de 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, lacunes qui résultent de l'interaction entre deux temporalités de base – la temporalité mimétique/actionnelle et la temporalité textuelle/narrative ; en d'autres termes, celle du raconté et celle du racontant (la séquence raconter/lire)¹.

Ces effets (suspense, curiosité, surprise) qui rendent l'actualisation des récits passionnante, qui affectent l'interprète, sont désignés par Raphaël Baroni comme des « fonctions thymiques² », notion qui reprend, toujours dans une perspective rhétorique, la catharsis aristotélicienne, en la

débarrassant de toute interprétation morale. La mise en intrigue, telle qu'elle est repensée à partir des travaux de Ricœur³, n'est ainsi plus envisagée comme la caractéristique des seuls récits « commerciaux », mais comme un constituant essentiel de toute forme de narrativité. Elle permet à la fois de redynamiser l'analyse des textes appartenant à un corpus institutionnalisé, mais aussi de complexifier l'analyse des récits qui entretiennent un lien moins autonome avec le réseau commercial. Raphaël 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 intrigue⁴.

Dans le cas du roman-feuilleton tel qu'il est pratiqué par Eugène Sue par exemple, il serait particulièrement artificiel de séparer l'histoire racontée des conditions d'écriture qui l'informent : la tension narrative est configurée par le découpage épisodique qui remplit une fonction publicitaire et incite le lecteur à s'abonner pour accéder à la suite de l'histoire. Le rythme de parution est tel qu'il arrive bien souvent à l'auteur de nouer une séquence sans savoir comment il s'y prendra pour la dénouer dans l'épisode du lendemain :

Il était absolument incapable d'écrire un plan, un scénario. S'il n'a jamais composé seul une pièce de théâtre, c'est précisément parce qu'il fallait la composer. La combinaison tuait chez lui l'inspiration. C'était l'incertitude, l'embarras, qui l'excitaient, l'aiguillaient et le rendaient créateur. Croiriez-vous que, dans ses grands romans, il lui est arrivé de placer ses personnages dans un position inextricable à la fin d'un feuilleton, d'un feuilleton qui devait paraître le *lendemain*, sans savoir ce qu'il mettrait dans le feuilleton du *surlendemain*⁵.

Le morcellement du récit permet donc sa diffusion avant la fin du processus d'écriture. L'auteur

1. Eyal SEGAL, « L'École de Tel Aviv ». Une approche rhétorico-fonctionnaliste du récit », *Vox-Poetica*, 2007.

2. Raphaël BARONI, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p. 20.

3. Paul RICŒUR, *Temps et récit. t. 2 : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1985.

4. *Ibid.*, p. 18.

5. Cf. Ernest LEGOUVÉ, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, J. Hetzel, 1886-1887.

est ici confronté à la même situation d'ignorance que ses lecteurs, qui sont amenés à anticiper les divers scénarios possibles. Ce fonctionnement se retrouve également dans les séries télévisées contemporaines, dont la continuation dépend immédiatement des recettes engrangées : il n'est pas envisageable pour les auteurs d'écrire le scénario d'une saison qui ne sera peut-être pas tournée.

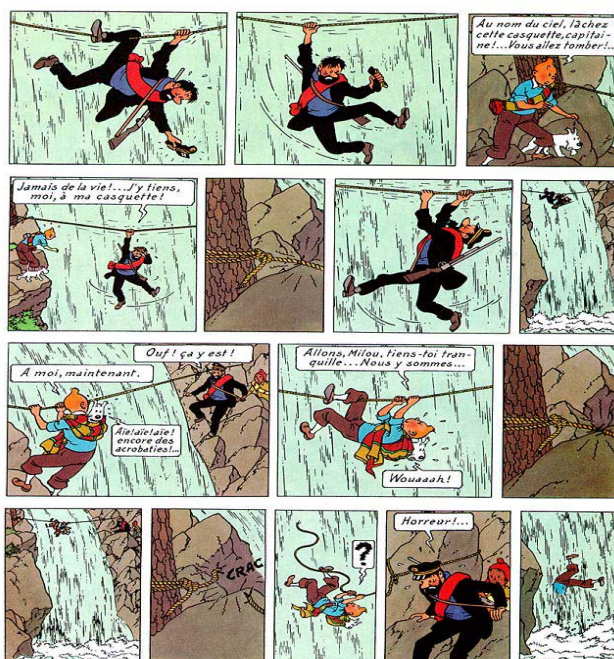
Les techniques narratives du feuilleton se retrouvent également de façon très marquée en bande dessinée, avec les spécificités propres à la « médiativité¹ » du support. Une planche de bande dessinée est constituée de cases qui se succèdent dans l'ordre de la lecture, mais ce déroulement temporel est contredit par le caractère synoptique de la planche, qui donne à voir simultanément les différents moments du récit. La narration repose donc sur un double régime : le linéaire, qui relève du temporel (régime du strip), et le tabulaire, qui relève du spatial (régime de la planche)². De même que les auteurs de feuilletons, les auteurs de bande dessinée qui publient dans des journaux doivent tenir compte de l'impératif commercial et terminer leur strip (sauf dans le cas du *gag* qui fonctionne de façon autonome) sur une incertitude qui permet la relance de l'intérêt. De fait, cette contrainte s'adapte assez bien à l'appréhension du strip : d'un point de vue cognitif, la dernière case du strip est perçue comme un arrêt sur image. Le blanc de la marge qui lui succède marque une interruption dans l'appréhension linéaire du récit. Dans la publication en magazine, c'est logiquement la dernière case de la planche qui est chargée de créer l'attente de la suite : la publication en épisodes permet de préserver l'incertitude du récit compromise par la dimension tabulaire de la planche. Hergé a beaucoup joué sur l'alternance des zones de tension narrative de la planche et du strip, avec des cases finales qui alternent ouverture et fermeture, suspense et dénouement :

1. Voir André GAUDREULT et Philippe MARION, « Transécriture et médiatique narrative. L'enjeu de l'intermédiarité », A. Gaudreault et T. Groensteen (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p. 31 à 52.

2. Voir Pierre FRESNAULT-DERUELLE, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, vol. 24, 1976, p. 7 à 23.

[Hergé] est un de ceux qui ont redéfini de fond en comble les lieux stratégiques de la poétique de la surprise en feuilleton. Au lieu de se concentrer sur la seule dynamique de la chute surprenante suivie d'une relance à la fin, puis au début de chaque nouvelle unité, Hergé a mis en place un système qui met quelque peu en sourdine l'effet d'attente en bas de chaque planche et l'effet de résumé ou de relance en haut de chaque planche pour accentuer en revanche les possibilités de surprise narrative à la fin de chaque strip [...]³.

Prenons l'exemple de cette planche extraite du *Temple du Soleil*, dans laquelle Tintin et Haddock sont placés dans une posture fort périlleuse. La dernière case de chacun des strips relance le suspense lié à l'incertitude quant à l'action planifiée par les deux héros et qui incite le lecteur à anticiper la suite des événements. La troisième case est marquée par une intervention de Tintin qui formule directement la possibilité d'un dénouement dramatique : « Vous allez tomber ! ». En case 7, Haddock s'est rétabli, mais la case 5 a mis en place un nouvel objet d'incertitude (fragilité de la corde qui pourrait se rompre), et le choix d'un plan éloigné, qui donne à voir la violence du courant et la hauteur à laquelle se situe le Capitaine ne rassurent guère le lecteur sur son sort.



Hergé, *Les Aventures de Tintin, Le Temple du Soleil*, Casterman, 1949, p. 41.

3. J. BAETENS, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de narratologie*, n° 16, 2009.

En case 8, Haddock est tiré d'affaire, c'est au tour de Tintin. La case 10 fait envisager une rupture imminente de la corde, le lecteur est conduit à anticiper la chute du héros. La planche se termine par une résolution dysphorique, qui clôt la séquence tout en ouvrant une nouvelle incertitude quant aux conséquences de la chute du héros. Ici la compétence générique et intertextuelle du lecteur entre en ligne de compte dans l'anticipation : en vertu du pacte de lecture implicite des *Aventures de Tintin*, le lecteur sait qu'il est invincible que le héros meure. Mais ce savoir lié au genre¹ ne nuit pas à la tension narrative, dans le sens où le champ des possibles reste largement ouvert, et permet à l'auteur de ménager un effet de surprise, puisqu'on se souvient que c'est grâce à cette chute que Tintin découvre l'entrée du Temple.

Fonctions thymiques et usages sociaux du récit sériel

L'analyse des compétences génériques et intertextuelles du lecteur évoquées précédemment se fonde implicitement sur un lecteur modèle, déduit à la fois du récit lui-même (compétences « endonarratives » de Gervais²) et de sa connaissance supposée du contexte transtextuel des œuvres :

Ce qui rythme concrètement la narration, ce qui la structure séquentiellement et en configure le sens, c'est la relation tensile entre une activité interprétative fondée sur notre mémoire encyclopédique – sur un horizon d'attente configuré en partie par un répertoire de texte 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 sens³.

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. Mais sur quels critères définir le « cadre interprétatif déterminé » ou l'« horizon d'attente » d'une œuvre donnée sans les universaliser *a priori*? S'intéresser aux compétences du récepteur qu'on pourrait qualifier d'« ordinaire », par opposition au récepteur « savant », revient à se confronter à l'ambivalence de la notion, dans le sens où il y a certainement une part de récepteur ordinaire chez tout un chacun, sans pour autant qu'il soit aisé de dégager des traits communs entre toutes les réceptions « ordinaires ». La notion de « communauté interprétative » de Stanley Fish⁴, qui explique les divergences d'interprétation selon les lecteurs peut être une piste, mais il me semble que c'est vers la sociologie qu'il faut se tourner pour trouver les outils adéquats pour élaborer une étude véritablement empirique des récits sériels.

Les récits sériels, en tant que produits culturels issus de la « distribution de masse », sont souvent perçus comme des instruments destinés à aliéner les récepteurs, à les transformer en purs consommateurs passifs, les classes défavorisées étant tout naturellement, du fait de leurs compétences culturelles soi-disant déficientes, les principales victimes de tels procédés. De fait, dès les premiers romans-feuilletons, on a pu assister à un élargissement du lectorat : l'alphabétisation croissante, ainsi que la baisse conséquente du prix des journaux ont progressivement transformé la lecture en activité culturelle accessible. Le genre naissant du roman-feuilleton a suscité très tôt un fort rejet de la classe politique, rejet qui s'apparentait à l'inquiétude d'une classe dominante face à la mise en place d'un espace de communication démocratique. Il est fascinant de constater à quel point les indignations des députés à l'époque de la « querelle du roman-feuilleton⁵ » ressemblent aux tribunes qui s'attaquent de nos jours à la télévision ou aux jeux vidéos : c'est principalement le caractère « aliénant » de ces biens culturels qui est systématiquement remis en cause. Mais cette idée suppose une homologie parfaite entre producteurs et récepteurs censés reproduire tels quels les contenus idéologiques qu'ils ingèrent. Or ces pré-

1. Eco montre ainsi que les « scénarios intertextuels » font partie des « compétences encyclopédiques » qui permettent aux interprètes de restreindre le champ des possibles dans l'anticipation de la suite du récit. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 108.

2. Voir Bertrand GERVAIS, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

3. Raphaël BARONI, *La Tension narrative*, op. cit., p. 239-240.

4. Voir Stanley FISH, « *Interpreting the variorum* », *Critical Inquiry*, vol. 2, n° 3, printemps 1976.

5. Voir L. DUMASY, *La Querelle du roman-feuilleton*, op. cit.

supposés sont battus en brèche par certains sociologues de la culture, qui insistent sur l'appropriation matérielle et symbolique des biens de grande consommation, mais également sur les effets de distanciation lors de l'actualisation de la littérature sérielle de « grande consommation ». Hoggart a ainsi montré que les classes populaires n'accordaient aux feuilletons qu'une « attention oblique » :

[...] le fait que la diffusion de cette presse n'ait guère affecté jusqu'ici le style de vie des classes populaires porte en pleine lumière – c'est un *leitmotiv* de cet ouvrage – la capacité des gens du peuple à maintenir une séparation solide entre les deux univers dans lesquels ils vivent : le monde du foyer dans son opposition au monde extérieur, la vie réelle considérée comme distincte du divertissement.¹

Il ne suffit donc pas d'analyser les contenus pour avoir une idée précise des effets sur le lecteur, comme l'a montré Anne-Marie Thiesse dans son étude de la lecture populaire à la Belle Époque :

[L]'évaluation de cet effet, sa nature même, sont toujours déduits d'une étude de *contenu* (thématique et structurale) des textes dits populaires. Et l'on suppose toujours que ce contenu passe intégralement dans l'esprit du lecteur, le façonne et le détermine. La plupart des analyses populaires reposent ainsi sur un simple et rapide examen du contenu idéologique observé dans un corpus plus ou moins restreint de textes méconnaissant le contexte et les modalités réelles de la lecture populaire. Le moindre danger de cette démarche est de produire un retour, par réflexion, des idées premières du critique : il découvre dans les textes ce qu'il pensait y trouver (de là vient qu'on peut dire du roman populaire toute chose et son contraire) ; surtout il affirme que tout lecteur populaire s'imprègne de l'idéologie mise en œuvre.²

Il 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, se distingue souvent par le fait qu'elle n'est que partiellement coopérante. Une étude empirique des contextes de réception s'avère donc nécessaire pour comprendre l'effet produit. Cette citation d'Anne-Marie Thiesse met en exergue plusieurs traits essentiels :

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. Surtout, le roman-feuilleton peut servir de support aux diverses formes de la sociabilité féminine. Dans les conversations entre voisines, parentes ou amies, le commentaire du feuilleton est le pendant exact des nouvelles politiques entre hommes³.

D'une part : le récit sériel est un divertissement qui s'adapte à un public qui a peu de temps à consacrer au divertissement. Il est peu chronophage, puisque les épisodes qui le constituent sont brefs, mais instaure une fidélisation sur le long terme chez le récepteur, puisque les épisodes sont nombreux. Si le lecteur n'a pas de temps à lui consacrer, il peut toujours se référer, ainsi que l'a montré Hoggart, aux temps forts que sont le début et la fin de l'épisode afin de ne pas perdre le fil du récit. Le marxiste Antonio Gramsci a formulé l'hypothèse que le « peuple » (par opposition au lecteur savant donc) serait « contenuiste »⁴, ce qui signifie qu'il s'intéresserait principalement au contenu de l'histoire racontée et non aux structures formelles, bref, au sujet plutôt qu'à la fable. À la lumière de la notion d'intrigue et des exemples évoqués par Hoggart, j'inclinerais plutôt à penser que le « peuple » est avant tout sensible aux émotions que provoquent l'actualisation du récit : on voit ici comment l'étude des fonctions

1. Richard HOGGART, *La Culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, 1970, p. 294.

2. Anne-Marie THIESSE, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, 2000, p. 55.

3. A.-M. THIESSE, « Mutations et permanences de la culture populaire : la lecture à la Belle Époque », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 39, n° 1, 1984, p. 74.

4. Antonio GRAMSCI, *Gramsci dans le texte*, F. Ricci (dir.) en collaboration avec J. Bramant, Paris, Éditions sociales, 1975, p. 666.

thymiques permet d'articuler une approche rhétorique et une approche sociologique des œuvres. Le récit sériel est en outre destiné à un public ciblé en fonction de son sexe, de son âge et/ou de sa catégorie sociale (en l'occurrence, les femmes au foyer). Ce fonctionnement se retrouve à l'heure des feuilletons radiophoniques et des séries télévisées qui fournissaient à la fameuse « ménagère de moins de 50 ans » un divertissement auquel consacrer une oreille distraite pendant les tâches ménagères. Les horaires de diffusion sont adaptés au profil du public : le feuilleton diffusé pendant la journée se destinait plutôt aux femmes qui restaient chez elles pour travailler, tandis que le feuilleton diffusé en soirée visait un public familial. Ainsi, l'âge, le sexe, le contexte socioculturel du « lecteur modèle » varient en fonction du bien culturel envisagé. Si la dimension émotionnelle des œuvres est centrale dans la réception « ordinaire », quelle que soit la catégorie sociale, une étude empirique permet cependant de dégager des traits plus spécifiques et de nuancer les conclusions tirées d'une analyse rhétorique.

D'autre part : plus que celle de tout autre type de récit, la réception du récit sériel est une activité sociale, et non individuelle, dans le sens où elle est fortement modelée par la socialité qui l'entoure. Dans la citation d'Anne-Marie Thiesse, le dernier épisode du feuilleton est l'objet des conversations entre voisines. La réception se fait parfois dans un cadre collectif : *Les Mystères de Paris* ont par exemple donné lieu à des lectures publiques dans les cafés. De même, de nos jours, les séries télévisées sont un sujet de conversation privilégié dans ces espaces de sociabilité que sont le lieu de travail, la famille, le réseau amical. Les récepteurs comparent les émotions qu'ils ont ressenties au cours du visionnage ainsi que leurs pronostics quant à l'évolution du récit, ce qui peut faire sensiblement évoluer la réception des épisodes suivants. Cela a notamment un impact décisif sur la mémorisation des contenus : ainsi, 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 était l'objet de com-

mentaires brûlants. Ainsi, contrairement à la lecture d'un livre où le lecteur peut gérer le temps de l'actualisation comme il l'entend, de façon individuelle, la parution en épisodes implique un temps d'actualisation commun à de nombreux récepteurs qui forment des communautés culturelles formulant simultanément et collectivement leurs impressions.

Ces questions sont d'autant plus importantes pour la compréhension des œuvres que celles-ci peuvent être modifiées par l'auteur en fonction des réactions de son public. Dickens, par exemple, s'intéressait à la manière dont ses lecteurs anticipaient la suite du récit entre deux épisodes, les intégrant ainsi au processus d'écriture. Depuis le développement d'Internet, les spectateurs de séries télévisées peuvent publier sur les blogs ou les réseaux sociaux leurs critiques, leurs pronostics, voire proposer des scénarios alternatifs (de nombreux sites, à l'instar de *fanfiction.net*, centralisent ainsi les *fanfictions*, qui reprennent des éléments de scénarios originels pour les développer différemment). Les scénaristes n'ont plus besoin d'enquêter comme le faisait Dickens pour connaître l'opinion du public, puisque celle-ci apparaît dans le domaine public. C'est l'idée d'intention d'auteur qui est ici nuancée : déjà dans le cas du roman-feuilleton, mais de façon encore plus frappante en ce qui concerne les séries télévisées, où la figure de l'auteur unique est mise à mal et où la production et la réception ont une influence déterminante sur le déroulement des récits. Ainsi, telle série qui ne rencontre pas suffisamment de succès d'audience sera arrêtée à la fin d'une saison, laissant parfois des incertitudes irrésolues¹, le départ d'un acteur contraindra les auteurs à imaginer une sortie cohérente de son personnage²...

1. On peut penser à la série anglaise *The Hour*, définitivement interrompue par la BBC à la fin de la saison 2, sur un plan donnant à voir le héros blessé et en danger de mort.

2. La solution la plus courante consistant logiquement à tuer le personnage, comme dans les cas marquants du Docteur Mark Green dans *Urgences*, ou de Marissa Cooper dans *The O.C.*, suite à la volonté des acteurs Anthony Edwards et Mischa Barton de ne pas renouveler leur contrat pour la saison suivante.

La notion de « *cliffhanger* », qui peut paraître rudimentaire au premier abord, révèle toute sa complexité pour peu qu'on veuille l'envisager sous ses différents angles. A un premier niveau, elle permet de prendre en compte la dimension rhétorique des récits sériels, et donc de remettre les émotions de l'interprète, l'intérêt pris à l'actualisation, au centre de l'analyse. A un second niveau, il s'agit d'affiner l'analyse des fonctions thymiques des récits sériels en prenant en compte à la fois les contextes de production et l'expérience effective des récepteurs pour éventuellement dégager des traits communs et transhistoriques, mais également les différences dues à l'époque, à l'âge, au sexe et à la situation sociale et bien sûr au type de bien culturel envisagé.

Anaïs GOUDMAND