

Sophie Beaulé

Aubry, Danielle. *Du roman-feuilleton à la série télévisée. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Berne : Peter Lang, 2006. 244 p. ISBN 978-3-03910-994-4

Danielle Aubry propose à son lecteur, dans une étude succincte et ambitieuse, une réflexion sur la sérialité depuis le roman-feuilleton à la série télévisée. Son ouvrage a le mérite de décrire la conjonction entre la sérialité et la situation tant matérielle qu'institutionnelle du marché, ainsi que de montrer les jeux d'hybridation génériques intermédiaiques. Le travail de synthèse possède une grande ampleur, puisqu'il englobe la production feuilletonnesque française et britannique, ainsi que la sérialité télévisuelle étasunienne, sud-américaine et québécoise. Notons que l'expérience de l'auteure comme scénariste pour la télévision donne à l'ouvrage un ton convaincu. Le vibrant cri d'alarme relatif à la disparition d'œuvres radiophoniques et télévisuelles, non archivées pour des raisons économiques, en témoigne dans l'épilogue.

L'ouvrage se divise en deux parties. Les cinq premiers chapitres analysent le roman-feuilleton et son évolution, en France et en Grande-Bretagne. L'auteure met en évidence les transits culturels et littéraires qui ont permis l'hybridation du roman gothique et du mélodrame en roman-feuilleton¹. Elle isole ainsi une rhétorique de la sérialité, qu'elle applique ensuite au médium télévisuel, examiné dans les quatre chapitres suivants. Deux annexes accompagnent l'essai. Tandis que l'une résume *East Lynne*, roman de Mrs Henry Wood, l'autre propose une nomenclature relative aux séries télévisuelles produites en Amérique du Nord, en Amérique latine et en Europe.

Dans des pages rondement menées, l'auteure décrit l'essor du roman dans les années 1830, favorisé par la publication dans les quotidiens et les périodiques, eux-mêmes poussés par la transformation technique de la presse. La « crue » (20) éditoriale transforme les modes de production des textes et les procédés d'écriture, où dominent l'intrigue et le concret, c'est-à-dire la description et le détail trivial. Les règles d'une rhétorique narrative indissociable de la commercialisation de la littérature se mettent ainsi en place. Poussés par l'appétit du gain, les directeurs de journaux et de revue entretiennent une relation intime avec le public et exercent une grande pression sur les écrivains. L'écriture en collaboration devient dès lors un phénomène important dans la production feuilletonnesque. S'appuyant sur la « synergie remarquable » (46) entre Alexandre Dumas et Auguste Maquet, Aubry démontre le rôle que joue le médium dans la création. Celui-ci, en effet, appelle une production massive de texte et génère donc une nouvelle temporalité de la narration qui influe sur la réception ; ce faisant, il permet l'émergence d'une herméneutique populaire, que l'on retrouve encore avec les séries télévisuelles.

Dans les chapitres suivants, Aubry met en relief les fondements rhétoriques de la sérialité, leurs effets sur le lecteur et leurs transformations dans le roman-feuilleton français et ses avatars britanniques. Plus d'un siècle après leur apparition, le mélodrame et le gothique migrent en effet dans de nombreux romans-feuilletons, dont *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue constituent un bel exemple. Les procédés stylistiques mélodramatiques s'allient aux rebondissements répétés et aux intrigues multiples, pour mieux ancrer la réception. La rhétorique du mélodrame encourage aussi une vision paranoïaque du monde, dominée par l'idée d'une toute-puissance du secret et du mal, tout comme elle procure une sorte de catharsis sans purgation. Par ce biais, Aubry rejoindrait le propos d'Umberto Eco sur la fonction consolatrice du roman populaire.

La sérialité redynamise en outre le genre gothique, qu'on retrouve avec le « Newgate novel ». Des auteurs comme Charles Dickens et William Harrison Ainsworth ont pratiqué ce genre où apparaissent les transits culturels et médiatiques qui se sont opérés entre la fiction populaire et le roman bourgeois dans les années 1820 à 1840. Outre l'hybridation, l'auteure y relève la contamination entre la fiction et l'actualité criminelle. De son côté, le « shilling shocker » ou « blue book », héritier de la littérature de colportage, préfigure le « penny dreadful » des années 1860. La même décennie voit aussi le « sensational novel », qui succède au « Newgate novel ». Dans le sillage de *The Woman in White* de Wilkie Collins, ce genre s'abreuve au roman-feuilleton français tout en y ajoutant le motif de la domesticité. Le crime envahit désormais les salons bourgeois et aristocratiques, prend source dans les débordements affectifs. Le « sensational novel » voit aussi le monopole des femmes dans la profession. *East Lynn* de Mrs Henry Wood (Ellen Price), par exemple, connaît un succès phénoménal. L'hystérie narrative qu'on y retrouve rappelle Antonin Artaud, selon Aubry, qui voit par ailleurs dans le roman une critique oblique de l'infantilisation des femmes (109).

Du roman-feuilleton et de ses avatars, Aubry met en évidence les fondements de la sérialité. On y retrouve une esthétique de la variété qui comporte, entre autres, la métaphore de la scène bondée de personnages, la multiplication des actions et l'accélération du processus narratif. Le matériel narratif doit tenir compte de la périodicité et de la courbe dramatique, ce qui entraîne les techniques d'alternance, d'accumulation d'intrigues juxtaposées et de contraste combinées avec le suspense, la surprise et l'anticipation. La sérialité, genre transgénérateur et transmédiateur par excellence, métisse les genres littéraires préexistants au contexte socioculturel et économique.

Cette adaptabilité se confirme avec la fiction télévisuelle². Un chapitre introductif propose un regard sur les genres télévisuels d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Amérique latine. Aubry revient d'abord sur le rapport fondamental entre la répétition, c'est-à-dire le recours aux genres littéraires préexistants, et la variation, c'est-à-dire l'adaptation de ces formes au nouveau médium, où la liberté créatrice s'exerce à l'intérieur de contraintes strictes. Elle propose ensuite une classification des différentes fictions télévisuelles, dont elle dégage trois instances. La première est le genre télévisuel proprement dit, tel que défini par les modes de production, l'heure de diffusion, le type de sérialité ou le public visé. La deuxième instance de genre dérive de la tradition littéraire, comme la tragédie et la comédie. Enfin, le troisième sous-genre se moule à des formes comme la science-fiction et le policier.

Au sein de la première instance de genre, Aubry analyse rapidement le « soap opera » et la « telenovela ». Elle définit le premier d' « anamnèse narrative » (144), car l'asservissement de la fiction au mercantilisme provoque des contenus anhistoriques. La « telenovela », par contre, hybride les pratiques narratives issues du feuilleton et la culture orale, ce qui favorise des motifs sociopolitiques et rejoint un public socialement varié. De nombreuses productions télévisuelles ont revitalisé les archétypes narratifs gothiques. Aubry examine ainsi, dans son chapitre final, les représentations contradictoires du mal véhiculées par le genre au XIXe siècle qui ont migré au cinéma et à la télévision. Tandis que *Twin Peaks* (Mike Frost et David Lynch) reprend une rhétorique gothique à la surcharge stylistique séduisante, mais au contenu éculé, (Rod Serling) aborde des questions d'actualité sous le couvert de la science-fiction et de l'horreur. De son côté, le « soap opera » gothique *Dark Shadows* (Dan Curtis) est un hommage au mélodrame, au « romance » et au « penny dreadful ».

L'auteure propose ensuite une étude détaillée du téléroman québécois et de la série britannique . Durant les huit premières années de son existence, le téléroman jouit d'une situation unique, puisqu'il est produit par une télévision d'Etat ayant pour mandat de défendre la langue et la culture locale. Cette « narrativité insulaire » (151) ne s'appuie que très peu sur des genres standardisés et se caractérise, entre autres, par l'esthétique théâtrale, la migration de contenus d'origine romanesque ainsi que la domination du personnage sur l'action. Aubry s'arrête ensuite à une production plus récente, de Louise Pelletier et de Suzanne Aubry (1994-1995), dont elle souligne la dimension dialogique et l'originalité tant formelle que thématique. (Denis Potter et Kenith Trodd, 1986) va plus loin encore dans l'originalité. Aubry y voit d'ailleurs une excellente illustration du potentiel artistique du médium. En effet, la série prend le contrepied de la linéarité dominante grâce, par exemple, au croisement générique et à une grande complexité narrative.

Au sein des nombreuses études sur le roman-feuilleton, l'ouvrage de Danielle Aubry constitue un regard fort pertinent sur le genre à travers deux médias dominants des XIXe et XXe siècles.

Notes de bas de page

¹  Aubry englobe plus tard ces termes sous ceux de transgenre et d'itération transgénérationnelle lorsqu'elle étudie la rhétorique des genres télévisuels.

²  Aubry n'oublie pas la fiction radiophonique, dont elle se sert comme outil comparatif.