

Paul Bleton

Une forte impression récit paralittéraire, imprime et culture médiatique

L'IMAGE NE SE RAPPORTERAIT-ELLE PLUS AU RAMAGE ?...

Considérez les couvertures illustrées de supports imprimés de la fiction paralittéraire à travers son histoire: format de poche, fascicules, romans par livraison..., tous genres mélangés, policier, aventure, SF, amour... L'intuition devant de telles images concorde-t-elle avec son expression savante ? comme dans la tentative de Daniel Couégnas (1992) pour définir naguère la paralittérature ?

Un péri-texte éditorial établissant sans équivoque, par le biais d'un certain nombre de signaux matériels (présentation, couverture illustrée, appartenance à une collection, etc.) et textuels (titres), un véritable contrat de lecture dans le cadre d'un sous-genre romanesque immédiatement repérable (roman d'aventures, "polar", roman sentimental, etc.) - .

Sans doute, pour le lecteur, amateur ou contempteur de ce type de récits, de telles images lui permettent-elles d'identifier - même si la précision de l'identification est aussi fonction de l'encyclopédie du lecteur, de ce qu'il sait déjà :

"c'est du popu/du paralittéraire > c'est du polar"

"c'est de la SF > c'est une uchronie"

"c'est un roman d'amour > c'est une intrigue 'du désert'";

quant à "c'est du SanA", sa valeur d'évocation ne sera pas la même pour un lecteur d'habitude et quelqu'un tombant par hasard pour la première fois sur un San Antonio

Mais l'intuition n'est que partiellement concordante avec cette façon de présenter les choses. En effet, le niveau où Couégnas se place réduit aussitôt à la fois l'image particulière et le fait que ce soit une image ; l'irréductible singularité de chacune s'y recroqueville en un "signal matériel", l'image ne vaut plus que par sa fonction fiduciaire, elle n'est plus qu'une variation illustrative superficielle sur le noyau conceptuel invariable, le genre ("ce roman est à l'enseigne du roman d'aventures, du roman policier, du roman d'amour...")

On pourrait aussi, devant l'humilité toute infrapaginale de cette seule note qui signale le destin transmédiatique possible du récit paralittéraire (p. 24), trouver abusif le prix à payer pour élaborer un modèle textuel. La relégation du non-textuel dans les marges, relégation d'un non-textuel que l'intuition justement nous fait spontanément associer pourtant avec la paralittérature : images d'accompagnement et transmédiatisations des genres paralittéraires. Mais enfin, tel n'était pas le projet de son essai, et ce serait chercher une mauvaise querelle à un théoricien qui, en

étudiant les couvertures de Gino Starace ¹, s'était lui-même montré attentif au caractère proprement iconique de l'illustration de couverture, à sa fonction ancillaire par rapport au récit-à-venir bien sûr, mais aussi à la logique et aux ressources de la figuration.

Tout aussi stimulant, l'essai de Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité* (1992), se fonde sur l'hypothèse que le genre lui-même est emblématique de la "modernité" - dans ce sens baudelairien, à la fois précis et vague que l'on pourrait paraphraser en "culture médiatique", "industrie culturelle". Pour être moins fermement élaborée que dans la tradition de l'École de Francfort, cette "modernité" n'en reste pas moins un thème pessimiste ² - pour lequel la répétition est le symptôme d'une défaillance esthétique.

Comme chez Couégnas, mais dans le corps de l'essai, marginalement mais décisivement, l'image et sa reproduction font une insolite apparition dans l'argumentation de Dubois. Rapidité et efficacité de la production, récits représentant l'optimisme productiviste tout en organisant la disponibilité récréative d'un lectorat démocratiquement associé à un jeu lui permettant de reconnaître le quotidien... - en explorant les raisons du succès du genre sous le Second Empire, il en vient à proposer un singulier et roboratif rapprochement du roman policier et de la photographie; non pas l'hybridation des deux mais l'homologie et la contemporanéité de leur invention respective, l'homologie des raisons de leur succès (raisons au moins aussi idéologiques que techniques), la communauté d'"une visée attestatrice" (p. 29), le partage du paradigme de l'empreinte...

Mis à part quelques passages ultérieurs et allusifs sur l'opposition monstration/narration nous n'en apprendrons pas plus ni sur d'éventuels métissages récit policier-photographie, ni sur la thématization de la photo ou de l'image dans le genre. Quant à son destin transmédiateur, il n'est peut-être pas ignoré mais réduit à une simple note programmatique ³. De nouveau, tel n'était pas le projet de cet essai non plus. Alors, encore une mauvaise querelle ?

Inutile sans doute de le souligner, la nature proprement visuelle de la photographie est moins déterminante pour l'argumentation de Dubois que la figure de la reproductibilité, développée d'ailleurs classiquement dans l'essai plutôt autour de l'idée de genre - ce qui, somme toute, donne un bilan plus positif que celui d'un autre essai (Alain-Michel Boyer, 1994) qui, centré sur la paralittérature, n'avait pas non plus le projet de parler d'image.

... NI PARALITTÉRATURE, GENRE OU COLLECTION A LA SERIALISATION ?

Problématique chez Eisenzweig, cette notion de genre "policier" retrouve au contraire, chez Dubois, dans l'histoire de sa phase primitive, une ingénuité généalogique (Poe, qui engendra Collins et Gaboriau, qui engendrèrent Conan Doyle...), une sobriété de palmarès (dans l'annexe "À lire ou à relire", l'auteur passe aux aveux sur son corpus: une trentaine de titres).

Pour toute étude paralittéraire confrontée avec le *tsunami* virtuel de l'exhaustivité d'une production pléthorique, se pose la question méthodologique de la relation de l'échantillon retenu au champs investigué - de la pertinence d'une généralisation faisant passer de quelques dizaines de romans étudiés à ces gigantesques

ensembles appelés par les articles génériques utilisés par les trois essayistes (*le roman policier, la paralittérature...*)

Ainsi, la thèse de Boyer est à la fois forte et simple, leur marginalisation respective "appartient tradition orale et paralittérature" (p. 132); et, même si elle rapproche institutionnellement des phénomènes qui n'occupent pas du tout la même marginalité, elle a le mérite d'attirer l'attention sur les passionnantes questions de l'importance de l'improvisation orale dans la phase de conception de certaines oeuvres, de la représentation de la parole ⁴ et du caractère modélisateur des structures d'échange oral dans le récit paralittéraire ⁵, de l'abaissement de l'écriture (voire, souvent, de la langue). Toutefois, l'analyse tourne court - peut-être à cause du format de l'article ? En effet, pour passer d'un échantillon de cent romans américains publiés entre 1877 et 1945 à une généralisation allant bien au-delà de ce seul genre (l'analyse vise la paralittérature en général), il y a un coût associé : en cours de route, l'article doit faire disparaître la spécificité matérielle de ces romans ⁶, n'en retenir que la conformité à une structure proppienne. Une fois réalisée cette ectoplasmisation du corpus, l'analyse peut se contenter de ressemblances terme à terme entre paralittérature et tradition orale plutôt que de déterminer la pertinence structurale de chaque trait dans chaque système complètement déployé puis de montrer l'éventuelle homologie des deux systèmes.

Dubois, lui, révèle ses goûts, ses objets de réflexion, sans toutefois préciser si *Le Roman policier ou la modernité* surfe sur les vagues, les crêtes, les meilleurs ? ou s'il a valorisé les plus représentatifs, les plus typiques, les plus emblématiques ? ou ceux qui se prêtaient le mieux à telle ou telle démonstration ? ou ceux désignés par les seuls hasards de la lecture ? Là, le prix à payer est visiblement double : simplification historique, simplification de la notion de sérialité.

Simplification historique : ainsi, dans les premiers chapitres, la grande mutation du roman-feuilleton au roman policier entraîne à négliger les péripéties obscures des origines - romans du dernier tiers du XIX^{ème} siècle, mais aussi récits bien plus anciens ⁷ (alors que Dubois lui-même remarque justement que la formation du genre n'[est] pas le produit d'une évolution purement linéaire mais [...] son point de condensation [est] le lieu d'intersection entre forces concurrentes et contradictoires., p. 46). Ce que nous savons aujourd'hui de la complexité des échanges entre "primitifs" américains et "primitifs" français par exemple aurait permis de ne pas favoriser, systématiquement mais par inadvertance, la relation entre deux genres dans une même langue, mais de tenir compte aussi des manifestations concomitantes d'un même genre dans deux langues (et surtout les croisements attestés entre récits primitifs américains et français, révélateurs d'un état de l'histoire de l'édition ici et là au milieu du XIX^{ème} siècle ⁸).

Simplification de la notion de sérialité : *Le Roman policier ou la modernité* reste discret sur la série, au sens éditorial du terme (définie par un héros éponyme récurrent, éventuellement créature d'un même signataire); il reste muet sur les collections spécialisés; auteur d'une *Institution de la littérature* (1978) qui fit date, il n'évoque pourtant qu'en passant cette "institution paralittéraire" fondée sur l'amour et la connaissance érudite du genre; il ne dit rien des incidences cognitives de la sérialisation sur l'acte de lecture - pourtant à l'évidence centrales dans un genre fondé sur le code herméneutique... Si l'on ne peut guère reprocher à Dubois d'être un lecteur d'occasion du roman policier, son propre choix de définir la

modernité par la production esthétique sérielle aurait dû le rendre particulièrement attentif à refléter dans son corpus production et consommation sérielles. Si l'on ne peut guère reprocher à Dubois d'être un lecteur dandy du roman policier - au contraire, rapprocher "le genre moyen" des belles-lettres permet à la fois de ne pas le fétichiser et de le justement situer dans l'institution littéraire - on peut percevoir son regret que les romans de son palmarès n'aient pas encore reçu une consécration institutionnelle et on peut comprendre que, dans l'usage de la culture lettrée, le genre [9](#) soit l'exclusif outil pour penser la sérialité paralittéraire.

Ainsi, chez Couégnas, pas de filtrage préalable par le genre, cette sérialisation distinguée. D'un essai à l'autre, pour penser la reproductibilité des récits on est passé du genre, une notion rhétorique, à la collection, une sérialité qui est le fait de l'éditeur. Parce qu'il donne l'impression d'être typique, au moins par rapport à la littérature populaire d'avant-1914, son échantillon (les cent premiers '65-centimes' de Fayard, c'est-à-dire la portion de la collection du "Livre populaire" publiée entre 1905 et 1913) tempère judicieusement le tout-venant impliqué par ce corpus dont l'homogénéité de départ est d'abord commerciale avant d'être sémantique. C'est de manière plus convaincante donc que la réflexion peut extraire un modèle paralittéraire de cet ensemble, à la fois tout-venant et typique.

UN MODE DE LECTURE PARALITTERAIRE?

Par contre chez lui, sur la lecture, c'est bien une intention avouée qui tourne court, celle d'intégrer la lecture dans ce modèle. Dans l'introduction à son Introduction (p. 23), il était question de lecture pour lever l'objection de la poule et de l'oeuf - comment définir un genre sans se fonder sur un corpus dont les éléments ne peuvent avoir été retenus qu'en fonction d'une définition préalable ? À une conception substantialiste de Littérature et de paralittérature, Couégnas annonçait vouloir substituer l'idée de deux modes de lecture, modes indépendants de l'objet, du texte lu, modes tendanciellement tirés vers l'un de deux pôles : la lecture lettrée et la lecture non-lettrée.

Or, l'essai ne doit plus se servir des modes de lecture dans les chapitres ultérieurs. En fait, malgré l'intention des six critères d'intégrer une conception de la lecture paralittéraire [10](#), l'objet principal du modèle, le récit, vampirise lecteur et acte de lecture. Les traits structuraux commandent de part en part émetteur et récepteur, l'acte de lecture et la lecture comme pratique culturelle sont ignorés au profit du seul lecteur implicite dessiné en creux par le modèle - et, comme par hasard, ces traits s'avèrent l'inversion terme à terme de ceux caractérisant la Littérature majuscule : au mieux, le modèle paralittéraire reconduit en sous-main une universelle logique de la distinction socio-culturelle, au pire, il la contredit sans profit théorique [11](#). Comme si paralittérature et mode de lecture non-lettré ne pouvaient exposer leurs concepts que contrastivement, à partir du seul belvédère de la Littérature et de la culture lettrée. Histoires d'incroyables aventuriers, de secs et sceptiques détectives, d'agents aussi rusés que secrets, d'intrépides voyageurs du virtuel, de crânes amoureuses voire de baiseurs sériels, voilà la paralittérature pensée sous les espèces défectives, peut-être défectueuses, de l'impuissance textuelle.

L'évacuation de perspectives structurale ou systémique au profit du jeu des ressemblances terme à terme entre paralittérature et tradition orale chez Boyer ne

peut qu'affaiblir ses propositions sur la lecture paralittéraire. Quelle pertinence par exemple pour les lecteurs des cent westerns servant de base à l'étude ou pour les actuelles lectrices Harlequin sur-sondées par l'intermédiaire de *focus-groups*, que cette image de l'état adamique de la lecture paralittéraire : "il est bien connu que, vers 1840 et 1850, les femmes se réunissent dans la loge de la concierge et les hommes dans le café pour entendre, ensemble, la lecture du feuilleton." (p. 135)? Image qui n'a de sens que dans une phase de l'histoire plus générale de l'acquisition sociale de la compétence en lecture, phase de transition entre les pratiques du contage et celles d'une lecture individuelle et silencieuse ; en fait, si le récit paralittéraire instaure communauté, ce n'est plus celle-ci depuis longtemps. C'est extraire sans profit la paralittérature de ses conditions de consommation, certes assez indifférentes aux Belles-lettres, mais qui ne se caractérisent pas, loin de là, par ce seul trait négatif.

A l'opposé du lecteur "confiné dans un rôle de reconnaissance du sens", le genre policier entraîne avec lui une originale conception de la lecture; depuis les grands déétectives des origines, la lecture du roman policier serait en effet un jeu compétitif, le lecteur séduit un lecteur défié. Ludicité du genre qui conduit classiquement Dubois à faire le portrait du lecteur en détective, voire en romancier¹², à penser la lecture sous les espèces du jeu -- conception parfaitement adéquate à *Massacre de Malinsay* [1938] de Dennis Wheatley par exemple, tentative toutefois très marginale par rapport au genre.

Même si Eisenzweig avait sans doute raison à la fois de douter que cette idéologie particulière de la lecture fût adéquate à la pratique et de débusquer sa signification¹³ (cette conception de la lecture du roman policier comme compétition est aussi vieille que le genre lui-même), gardons en attente ce rapprochement de la lecture paralittéraire et du jeu.

ETUDES PARALITTERAIRES

Chacune à sa manière et avec son propos propre, ces études récentes, sous la plume sympathisante de trois auteurs qui ont avec autorité contribué aux études paralittéraires, démontrent en marchant la nécessité de dépasser arpentages érudits et faciles consensus sur l'accumulation de données encyclopédiques - première phase bien sûr nécessaire à toute recherche. Ils suggèrent d'exposer la paralittérature et son analyse au risque d'un courant d'air théorique.

Et, ce faisant, ils font rêver d'une reconfiguration des études paralittéraires : ne se contentant plus de ce face-à-face Belles-lettres/littérature populaire - dont les termes ont déjà largement été dictés par l'institution littéraire et la culture lettrée -, ne reconduisant pas sans la soumettre à la critique l'hégémonie du textuel, une reconfiguration plaçant les textes paralittéraires évoqués qu'ils évoquent au confluent de la culture de l'imprimé et de la culture médiatique, une reconfiguration tenant compte de quelques unes des expériences immédiates de leurs lecteurs - fréquence de l'association de ces textes à l'image; différenciation, stratification et interactions de leurs mises en série; spécificité du type d'acte de lecture qu'ils appellent.

En fait, l'idée de ce numéro de *Belphégor* vient de l'espace aujourd'hui incertain de la paralittérature dans le discours sur la culture, incertitude qui n'avait pas cours à

l'époque où, clairement, puissance et territoire respectifs de la culture lettrée et de la littérature populaire étaient définis par la première ¹⁴. Ce n'est peut-être pas un renversement du rapport de force, mais une complexification de la situation que l'on observe : montée en puissance de la culture médiatique sur laquelle la culture lettrée ne peut plus simplement faire l'impasse, questionnement du canon (du palmarès des oeuvres littéraires consacrées, immortelles ¹⁵), ampleur de la culture moyenne et de ses productions, ni vraiment légitimes, ni sérielles (comme les best-sellers ¹⁶), métissage de plus en plus fréquent des pratiques de lecture ¹⁷ (à côté des lecteurs exclusifs maintenant une stricte ségrégation Belles-lettres/paralittérature se développe une lecture plus plastique, trouvant aussi bien son plaisir - tout en sachant parfaitement en différencier les nuances spécifiques - dans un polar que dans un Zinoviev, un Calvino ou un Sollers, dans un Harlequin que dans un essai anthropologique...)

Toutefois, ce n'est pas cet aspect sociologique qui aura primé dans les réflexions sur les confluences de la culture de l'imprimé et de la culture médiatique menées par les contributeurs à ce numéro. Bien plutôt, il s'agissait, à la fois par des analyses régionales et par un cadrage encore très préliminaire de problématiser l'objet des études paralittéraire, de réévaluer sous un angle médiologique (Régis Debray, 1991) l'hégémonie inquestionnée du textuel et la prégnance impensée de la culture lettrée chez elles. Plus précisément, l'idée de ce numéro de *Belphégor* est née de cette position

Plus la vidéosphère s'impose, plus ces deux éclaireurs, photo et ciné, rejoignent à nos yeux la graphosphère qui les a nourris. (Debray, 1992 : 293)

Supposons connus tous les arguments pour et contre le terme "paralittérature"; supposons qu'on l'accepte, fût-ce comme désignation malcommode d'un territoire encore à explorer. D'un territoire dont on n'accepterait pas, pour des raisons de rime ou d'étymologie, de devoir le comprendre d'entrée de jeu à partir de la Littérature.

En fait, l'assise de la paralittérature réside dans une mutation sociétale de fond, de grande amplitude et de longue durée; nommément, dans ce mouvement par lequel, entre le temps de travail et le temps de repos, en remplacement des jours fériés déterminés par l'Eglise - temps libre religieusement défini - l'économie devait investir dans ce secteur où elle anticipait un profit nouveau : le temps de loisir.

La redéfinition des pratiques culturelles en termes de loisirs et de marché allait provoquer une inflation gigantesque de la demande pour des principes d'organisation symbolique du Temps. Or, le sport, la danse, la musique, le Récit... sont justement des modèles d'organisation de la temporalité. Aussi bien, pour ce qui concerne plus directement la paralittérature, une pratique ancienne - la narration - devait-elle être réinterprétée, adaptée à de nouveaux moyens de diffusion, eux-mêmes parfois technologiquement nouveaux (cinéma, TV...), parfois adaptés de formes culturelles anciennes (la BD, issue de la figuration narrative...) ou de technologies anciennes mais retouchées (l'imprimé sur du papier de pulpe de bois, moins coûteux à produire que le papier-chiffon...).

Première approximation : la paralittérature, c'est le Récit en tant qu'imprimé saisi par le Loisir en tant qu'industrie. L'industrialisation du Récit en tant qu'imprimé saisi

par le Loisir, c'est-à-dire sa massmédiation, allait causer trois séries d'effets simultanés dans sa conception, sa production et sa diffusion. Pour accéder au seuil de rentabilité, l'éditeur devait notablement augmenter le nombre de titres publiés par rapport à ses collègues spécialisés dans l'édition Belles-lettres, donc régulariser son approvisionnement en manuscrits; il devait d'autre part expérimenter sur les supports, les formats, les techniques de reproduction... afin de trouver la formule la plus compétitive, la plus apte à concilier goûts du lectorat et coûts de production; il devait enfin créer une demande dans le lectorat-cible, fidéliser ce dernier - pour absorber les grands tirages - programmer la rapide obsolescence de ses produits et la facile substitution de l'ancien par le neuf - pour mieux pouvoir offrir ses nouveaux titres... Tout ceci allait avoir des incidences déterminantes à la fois sur le support, le livre comme objet, et sur le contenu, le Récit paralittéraire, incidences dont je propose de retenir les deux suivantes, sans doute les plus cruciales :

- alors que son opposition aux Belles-lettres ne saurait la définir que négativement, la paralittérature se caractérise en fait positivement d'être produite et consommée en série;
- en outre, depuis la rencontre de la narration fictionnelle paralittéraire avec son premier massmédia, le journal, la paralittérature a eu une propension au métissage sémiotique, voire à la transmédiation.

SELON LA SERIE : ALEAS ET LECTURE

À l'étude (fréquente et pertinente) du premier trait caractéristique, que la paralittérature est produite en série, n'a pas répondu une semblable attention critique pour ce qui concerne à la fois ses dérapages et son trait associé, que la lecture ordinaire en paralittérature est une lecture sérielle.

Les dysfonctionnements de la sérialisation viennent de ce qu'elle ne s'épuise pas dans son résultat, la série comme application d'un principe de classement. Elle est aussi un processus, un dynamisme. Dynamisme parfois instauré par la tension possible entre deux agents, comme l'éditeur et l'auteur quand il leur faut décider des relations possibles entre collection et série. Ainsi, est-ce l'éditeur qui aura la haute main sur la sérialisation du héros dans le cas de la signature-maison (par exemple, le "Gill Darcy" de L'Arabesque). Par contre, ce sera la revanche de l'auteur lorsque sa série, à l'intérieur d'une collection, réussira à s'accaparer tout l'espace éditorial, comme la série-collection "SAS" de Gérard de Villiers, qui, à l'origine, au milieu des années soixante, partageait la collection "Espionnage" de Plon [18](#). Enfin, face à ces tendances à l'homogénéisation, on trouve aussi la "série disséminée", qui, quoique non-publicisée puisque le héros unique se promène d'un éditeur à l'autre, voire d'un genre à l'autre, n'échappe pourtant pas au lecteur sériel [19](#).

L'usage n'est inscrit ni dans le système ni dans la norme pertinents pour l'éditeur - système de la collection pour la production et la diffusion, norme de la valeur et de la légitimité dans tel champ paralittéraire spécifique. La matérialité des supports et des formats a, en amont, une incidence sur la narration; elle se charge en outre d'un sens social, lié à l'histoire générale de la librairie : dévaluation simple des feuillets, fascicules et petits romans, par rapport au format-livre; dévaluation plus complexe du format-poche paralittéraire... Pour l'auteur, l'usage n'est pas plus inscrit dans le système ou la norme pertinents à son rôle : il y a certes large

consensus sur le cahier des charges idéologiques - la parenté entre tel genre, tel type de héros et telle configuration idéologique - et sur l'utilisation d'intrigues, de motifs narratifs, de système de personnages et de réserve de rôles conventionnalisés... ; il y a aussi consensus sur quelques oeuvres ou formules codantes. Mais ceci n'élimine nullement les facteurs idiosyncrasiques - que l'on pense au mauvais calcul de l'éditeur qui devait demander une lupinade, aristocratique donc, au plébéien André Hélène [20](#) ou à la réussite stylistique de Claude Rank adaptant l'idiolecte de la communication militaire pour renouveler le phrasé fade et fortement convenu du roman d'espionnage...

Editeur, auteur... ; pour le lecteur enfin, la mise en série est un élément qui compte. Certes subalterne et apostériorique lorsqu'il s'agit de mettre de l'ordre dans sa bibliothèque (à la condition qu'elle ne soit pas trop importante), cette mise en série est surtout déterminante (et peu décrite) dans l'intimité même de son acte de lecture.

Amusé, condescendant peut-être, le lecteur d'occasion dragué par la couverture ne voit dans les identifications sérielles (homogénéité esthétique, numérotation...) que confirmation de ce que l'esthétique de la couverture, l'exposition dans la librairie lui avaient laissé suspecter : il s'agit bien là d'un roman de série - expression en forme de moue dépréciative : non pas pour décrire cette production littéraire standardisée, mais pour la juger. La débauche informative paratextuelle vaut pour ce lecteur comme emblème de la sérialité - roman occasionnellement désirable, roman de hasard lu faute de mieux, recèlant parfois une bonne surprise. En revanche, pour le lecteur sériel, la couverture n'est plus simplement accrocheuse et babillarde, clin d'oeil aguicheur et signal de sérialité; il est informatif, il triangule l'identité du roman selon trois régularités : celle de l'éditeur et de sa collection, celle de la série et de son héros éponyme, celle de l'oeuvre et de sa signature - avant d'entamer sa lecture, le lecteur sériel peut ainsi faire le point sur la carte des genres paralittéraires.

Puis, dans le cours de la lecture, second sens de "série", tout lecteur repère des cohésions à partir d'éléments faisant plus ou moins fortement saillance dans le texte, éléments rapprochés d'autres dont il perçoit la parenté; il opère des montages cognitifs. Thématisme comme théorie spontanée de la lecture; la série thématique se constitue pour le lecteur par la récurrence d'un élément textuel, ou par la récurrence d'un même micro-programme d'interprétation. Dans le cas du lecteur sériel, sa familiarité avec l'univers du genre, de la collection, de l'oeuvre du signataire, aura tendance à orienter ses réflexes interprétatifs.

Ils déjeunèrent avec appétit, mangèrent énormément de viande. Plus que d'habitude. Une viande très saignante, presque crue. *Le sang du cactus* de A. Caroff (1962, p. 70)

Style haletant du journalisme de l'époque ? Dans son for intérieur, le lecteur sériel de la collection "Angoisse" se dira plutôt, cynique, que l'auteur tire à la ligne, ou, sagace, que cet usage abusif du point-à-la-ligne est un marqueur - annonçant tout en dissimulant que la vie ordinaire de ce couple dont il suit l'histoire est en fait à double fond, que ce moment trivial est peut-être, en tapinois, relié à l'horrible scène de dévoration du vieux garçon de table par deux fauves, vingt pages plus haut. Pour *l'aficionado*, le connaisseur d'une collection, d'une série éponyme, de

l'oeuvre d'un auteur, la réception peut se penser comme jeu : "jouez-vous à la *Série noire*?", question que Juliette Raabe (1995) formulait.

Enfin, troisième temps du devenir-sériel de l'acte de lecture paralittéraire, le lecteur global peut prendre la mesure apostériore d'une collection, d'une série éponyme, il est en mesure de la penser, de passer par exemple de l'enseigne au concept, de la désignation du genre à sa compréhension. Que l'on pense à l'amateur persistant de "L'Aventurier" du Fleuve noir : il aura senti que le rôle d'aventurier était tiraillé dans la collection entre un type (le gentleman-cambrioleur) et un univers (l'espace exotique contemporain), que l'aventurier avait successivement correspondu à deux concepts - l'adolescente légèreté de l'être puis l'exotisme désenchanté.

On le voit, loin de la représentation convenue (et le plus souvent douteuse) de la lecture de roman policier comme jeu de devinette, loin de la représentation défective du lecteur paralittéraire par rapport à celui du "modèle littéraire", loin de la nostalgie d'une oralité perdue, l'observation de l'acte de lecture en révèle immédiatement la complexité relative. Ce qui nous amène naturellement à la question du mode de lecture.

Ce singulier est déjà en lui-même un leurre; même si la lecture comme dévalement du toboggan diégétique est bien l'expérience la plus courante (dans tous les sens du mot), remarquons qu'un même acte de lecture dans sa nature et dans le dynamisme de son déroulement peut être cognitivement composite, stratifié. Dans sa nature : même si le récit, le code herméneutique et les effets de suspens tendent à dominer l'espace textuel (Couégnas), le texte n'en appelle pas moins à deux autres composantes : le véhicule linguistique (qui peut parfaitement ne pas se faire oublier) et les scènes phénoménologiques que phrases et narration présentent successivement et à quoi, éventuellement captivé, le lecteur prête la densité de son émotion en "s'y croyant". Dans son déroulement : tout autant que l'écho d'une oralité sous-jacente, ne pourrait-on soutenir que la lecture paralittéraire partage des compétences généralement associées à la seule culture savante ? Considérez par exemple un modèle de lecture typique de celle-ci : la lecture technoscientifique. Face à un texte censé se fonder sur une rationalité dépassionnée, une terminologie dénotative soigneusement monosémique et un effacement du sujet véridicteur devant la voix des faits ²¹, la lecture consisterait en une extraction d'informations, d'éléments de savoir donnés par le texte ou présumés par lui. Ceci ne correspond-il pas à ce que fait justement le lecteur de texte paralittéraire lors de la phase de reconnaissance/construction de savoir-sur-le-livre (donné par le texte, avec la triangulation du livre-à-lire permise par le paratexte par exemple, ou présumé, comme celui déclenché par une *fabula* préfabriquée) et dans la strate sémiotique de reconnaissance/construction de savoir-sur-le-monde (connaissances reproduites dans le roman, comme les technologies de combat dans les *technothrillers*, ou savoirs proprement romanesques, connaissances des univers de référence explicitement référés ou nécessaires au calcul interprétatif d'un segment de texte...) ? Considérez encore cet autre modèle de lecture typique de la culture savante, la lecture lettrée, dont le mode favori, la lecture intensive, oscille entre deux stratégies dominantes. D'une part, l'hyperfidélité ascétique, la lecture comme travail respectueux tendu vers une compréhension évasive, lecture incarnée dans les procédés de déchiffrement du discours systématique (à partir du déchiffrement analogique, en passant par le déchiffrement architectonique, pour parvenir au déchiffrement proprement

philosophique : modèle décrit par J. Gauvin, 1971). D'autre part, la lecture dans laquelle le lecteur se laisse emporter, solliciter non seulement par le texte mais aussi par ce qui lui revient, pour, en retour, interprétativement saturer voire déborder le texte (lecture littéraire pratiquée et pensée, par ex., par Lucette Finas, 1986...) Est-on si loin d'expériences de lecture assez courantes en paralittérature, comme celles de romans policiers à intrigues entrecroisées ou à structure causale décalée (qu'on pense, respectivement, à *La Fée carabine*, 1987, de Daniel Pennac ou à *Vampir's Club*, 1980, de Pierre Siniac...), de romans policiers déclenchant une stratégie de lecture paranoïde (le lecteur-à-qui-on-ne-la-fait-pas y interprète tout comme indice) ou romans policiers dans lesquels la strate langagière ne s'efface nullement (argotisme plus ou moins opaque d'un Simonin ou d'un San Antonio, ou, plus subtilement, intertexte casuistique d'un Monteilhet, par ex...) ? L'acte de lecture qu'ils commandent ne se laisse pas réduire au seul dévalement diégétique auquel conduit le lissage de l'écriture : ce n'est pas une décision paradoxale, une stratégie de lecture aberrante, que de trouver dans les premiers autant de plaisir à la narration qu'au récit, d'y distinguer en cours de lecture la virtuosité architectonique, de considérer, quitte à en être déçu, la lecture comme un jeu compétitif ²² ou de s'accrocher aux mots, de prendre plaisir à un freinage poétique faisant prendre conscience du registre purement verbal par lequel se donne le récit ²³ (encore ne s'agit-il ici que d'un seul angle, cognitif, de l'investigation à mener sur la lecture paralittéraire; d'autres, bien différents, sont tout aussi prometteurs ainsi que le montrent les contributions au volume collectif *Armes, larmes, charmes. Sérialité et paralittérature* ²⁴).

DE L'IMAGE DE COMPAGNIE AU METISSAGE SEMIOTIQUE

Penser le récit paralittéraire à l'aide de modèles antérieurs à la culture médiatique, non seulement celui des conventions rhétoriques ²⁵ mais aussi celui de la tradition orale : telle est donc la proposition de Boyer, sorte d'extension d'une attitude rétrospective. La tradition orale connaîtrait le double destin d'avoir été évincée par les supports écrits tout en continuant à en surdéterminer dans l'ombre les productions : énonciateur transindividuel, indécision quant à la signature, horizon d'attente constitué par le genre, complémentaire à l'indifférence au projet d'un auteur, homologie entre la morphologie du conte et celle du roman western.

Si l'on ne doit pas se surprendre de trouver des éléments de la tradition orale dans la culture médiatique, ils n'en ont pas moins un tout autre sens et une tout autre fonction lorsque est reconnue son originalité et la réorganisation des matériaux culturels hétérogènes antérieurs qu'elle entraîne. En fait, l'hypothèse rétrospective, sans doute partiellement adéquate, a un effet pervers : elle reconduit l'ancienne confusion entre culture populaire et *pop culture* (confusion dont Brian Rigby, 1991, examinant le discours sur la culture en France depuis le Front populaire, peut retracer l'histoire, tout en soulignant bien, au contraire, que la culture médiatique est une formation culturelle originale, ne relevant ni de la culture savante ni de la culture populaire traditionnelle).

Par ailleurs, fortement marquée par son moment télévisuel (et la théorie macluhanienne), notre conception spontanée de la culture massmédiatique tend à sous-estimer la capacité dont les supports imprimés avaient fait preuve pour s'accomoder de ses exigences, depuis le feuilleton - ce métissage du Récit

paralittéraire et du journal. Sans révérence particulière pour le livre en tant que support, l'industrie du Récit paralittéraire a beaucoup expérimenté avec les formats (c'est-à-dire avec la matérialité des supports); la stabilisation actuelle du format de poche ne doit pas faire oublier que ce dernier est sans doute un résultat provisoire, susceptible de remises en question, fragilisé par l'ambiguïté même de son statut de livre le moins coûteux et de livre le-moins-Livre-possible.

Sans révérence particulière pour l'écriture en tant que véhicule, l'industrie du Récit paralittéraire a aussi beaucoup expérimenté avec les sémiotiques, phagocytant certes l'oral par l'écriture (quoique ce soit moins l'oral qui cryptiquement manipule l'écrit que le support imprimé qui surdétermine l'écriture et ses "reproductions" de l'oralité), mais surtout essayant en différentes proportions des cocktails de figuration et de narration, d'images et de mots - tentatives autrement présentes dans la culture médiatique, et bien plus immédiatement. Recontextualiser médiologiquement le Récit paralittéraire, le penser en fonction non plus de la culture lettrée mais de la culture médiatique, conduit à plusieurs changements de points de vue sur des choses parfois bien documentées, parfois bien négligées. Mentionnons brièvement en guise d'exemple quelques perspectives de recherche ainsi ouvertes : la reproductibilité, la triangulation descriptive par rapport aux caractéristiques sémiotiques et matérielles, les avatars d'une oeuvre ou d'un univers de référence à la fois dans la chronologie et, surtout, dans les différentes configurations historiques de leur environnement techno-médiatique [26](#)...

La question de la reproduction devient en effet tout à fait cruciale - mais en un sens un peu différent de celui qu'elle a chez Dubois. Certes, il s'agit de comprendre le panachage d'invention et de conventions propre à chaque roman, à chaque série éponyme, à chaque collection, à chaque genre, voire à chaque configuration systémique de l'industrie du récit paralittéraire. Mais aussi, il s'agit d'y inclure un sens plus modestement matériel puisque c'est sous son chef que doit se réfléchir à la fois la large diffusion de chaque titre et son éventuel destin transmédiatique. Ce qui inspire une attention toute particulière pour l'histoire des formats vicaires du Récit médiatique, les formules réussies autant que les expériences sans lendemain - du livre de poche [27](#) au magazine [28](#), du feuilleton [29](#) au film raconté [30](#), de la tranche chronologique pendant laquelle les formats imprimés se sont démarqués les uns des autres, dans l'industrie paralittéraire française, par un jeu sur les quatre variables

1. isomorphie support/récit pour chaque acte de lecture (découpage de feuilleton avec histoires à suivre ou récits complets),
2. abondance du volume textuel,
3. nature des illustrations (nombreuses ou non, colorées ou non, mode d'intercalation dans le texte...),
4. éventuelle circulation d'une même histoire sur des supports différents (supports imprimés, feuilleton, livre, livraison... ou non : film...; ordre de leurs parutions...)

à la configuration polysystémique de la production paralittéraire québécoise des années 50-60, fondée sur une problématique centrale

(territorialisation/déterritorialisation) et l'interaction de trois systèmes

1. système des formats : livre de poche / fascicules / *pulps* / magazines *slicks* ;
2. système des origines : textes importés (du piratage à la réédition) / textes traduits (surtout de l'anglais) / textes originaux;
3. système des genres : sentimental / espionnage / policier / western / horreur (dans l'ordre décroissant d'importance).

D'autre part, à la nécessaire réduction structurale ou narratologique doivent correspondre deux mouvements inverses ; repérage "tridimensionnel" les oeuvres étudiées à la fois sur les axes sémiotiques et les plans matériels : axes entrelacés de la narration *et* de la figuration et plans du support (support imprimé, support audio-visuel et support de la performance...) ; mise en relation des aspects thématiques et formels du récit avec les contraintes propres à l'industrie culturelle et le média en cause mais aussi avec les pratiques de réception.

Les études réunies ici, à partir de corpus et de démarches très variés, mettent en oeuvre ce recadrage du Récit paralittéraire dans son milieu naturel, la culture médiatique. L'approche "longitudinale" adopte deux angles bien différents chez Norbert Spehner et Julia Bettinotti/Gaëlle Jeannesson/Marie-Françoise Truel : dossier des aventures de Dracula en Médiatie (dans la veine de ce qu'il avait déjà fait pour Jack l'éventreur - Spehner, 1995 [32](#)), de la fortune transmédiatique du personnage et dossier des différents modes de reprise dans le récit sentimental - du retour des mêmes personnages à la stabilité elle aussi transmédiatique d'un type d'intrigue comme la *fabula* du désert. Ce qui, insensiblement, conduit à la question des relations complémentaires ou compétitives, occasionnellement coulantes et le plus souvent malcommodes, entre différents secteurs de l'industrie culturelle exploitant une même veine fictionnelle. La coexistence relativement pacifique décrite par Bettinotti/Jeannesson/Truel le cède aux frictions dont Dominique Demers fait état pour les fictions destinées à la jeunesse (dans les trois domaines de la genèse des oeuvres, des structurations narratives et de la construction sémiotique de l'enfance), et à la solution de continuité entre la chanson et la fiction sentimentales - en particulier la valorisation respective de l'homme-à-mater et de l'homme-fragile (Chantal Savoie). Ensuite, c'est la relation des fictions médiatiques au réel que questionnent Serge Chazal et Christian-Marie Pons. Au geste consistant à penser les productions sérielles sous les espèces du jeu, Chazal répond en partant de la singularité d'une oeuvre qui contraint le spectateur d'aujourd'hui à exhumer des séries hétérogènes, pertinentes à cause de leur contemporanéité (ce spectateur d'aujourd'hui n'a plus à sa disposition, en effet, les interprétants de l'actualité militaire et de la censure de la presse, interprétants qui hantaient pourtant *Les Vampires* de Feuillade). Anne Besson déplace la question au niveau méthodologique : un même mot recouvre-t-il bien le même concept lorsque l'on passe d'un média à l'autre, de la littérature populaire à la télévision ? Et au niveau de la structure: comment distinguer série et cycle? une commune structure (sérielle ou cyclique) des formes à épisodes suffit-elle à rapprocher des productions soutenues par des médias différents ? et quelles passerelles une telle communauté structurale permet-elle de lancer d'un média à l'autre? Quant à Pons, il relève dialectiquement lecture historique et lecture ludique dans les paradoxes de

l'invention d'un emblème de la *Frontière*, *Buffalo Bill*, mais aussi emblème de la construction médiatique d'une image, au sens publicitaire du terme - héros de *dime novels*, acteur jouant son propre rôle au théâtre, directeur de son propre cirque, lequel mettait en spectacle l'Ouest sauvage et ses clichés interprétés par les acteurs les plus authentiques, avant bien d'autres avatars cinématographiques, télévisuels, bédéistiques...

Que le Récit paralittéraire alimente depuis ses origines feuilletonesques d'autres supports médiatiques que le livre incite à ouvrir bien d'autres dossiers - l'accent est alors mis sur la traversée des plans (imprimé, audio-visuel, performance...) [33](#). De même, du côté du récepteur, des pratiques culturelles, le phénomène de la transmédiation suggère encore bien des questions. En vrac : la Série noire et le cinéma [34](#); les productions médiatiques contemporaines d'une oeuvre ou d'un genre pouvant lui servir d'interprétant [35](#); l'exténuation de la lecture dans le cas extrême de la substitution (où placer et comment articuler ailleurs et autrement que dans la culture médiatique lecture paralittéraire et pratiques culturelles des *trekkies* et autres fans de séries TV ou de jeux de rôle, amateurs d'un univers de référence, d'un "genre", qui pourtant ne lisent pas de romans SF, d'histoires d'*heroic fantasy*, voire ne lisent pas du tout ?); la figure inverse du transfert de compétences cognitives dû aux pratiques culturelles multimédiatiques (comme l'augmentation moyenne de la compréhension de l'ellipse sous l'influence du montage et du cadrage cinématographiques)... etc.

L'accent peut aussi être plutôt placé sur l'entrelacement des axes de la narration et de la figuration. Ce que fait par exemple Michael Pointer (1991) en étudiant le rôle d'"images de compagnie" : il rappelle fortement ce que le succès de Holmes dû non seulement au talent de Conan Doyle, mais aussi à la qualité l'illustration et à la qualité du vecteur. Les deux premières histoires n'eurent guère de succès, contrairement à celles publiées par le *Strand Magazine* et illustrées par Sydney Paget à partir de 1891. Ce que fait aussi Pons dans le travail de longue haleine qu'il mène sur les illustrations des fascicules de la série "Buffalo Bill, le héros du far-west" et dont il donne ici un fragment [36](#). Avec l'aide de l'image, le mot imprimé a toujours fait une forte impression dans l'histoire de la culture médiatique.

On le voit, les études paralittéraires peuvent puissamment contribuer à la compréhension de la culture médiatique, et celle-ci questionner la médiologie, à la condition expresse d'établir des passerelles, de conserver les acquis de l'histoire (para)littéraire, de la narratologie, de la sociologie des pratiques culturelles tout en les redistribuant, en retrouvant dans la théorie la propension au métissage (sémiotique, mais aussi culturel) caractéristique de la culture médiatique.

Un dernier mot. Notre "collège invisible" d'études paralittéraires aura compris la généreuse invitation de Vittorio Frigerio comme un encouragement au cosmopolitisme - étudier des corpus québécois (Demers, Savoie), français (Chazal) ou largement transnationaux par la vertu des industries culturelles prenant en charge le Récit paralittéraire (Spehner, Pons, Sohet, Bettinotti/Jeannesson/Truel, Besson), c'est-à-dire jouer en quelque sorte le rôle de jonction entre l'Europe et l'Amérique. C'est pour les membres de ce collège ici réunis que je signe, médiologiquement vôtre, en quelque sorte.

ROMANS CITES

CAROFF, André. *Le sang du cactus*, Fleuve noir, "Angoisse", 1962.

LOUVENELLE, A.. *L'Amant fantôme*, J'ai lu, "Pour lecteurs avertis", 1986.

PENNAC, Daniel. *La Fée carabine*, Gallimard, "Série noire", 1987.

SINIAC, Pierre. *Vampir's Club*, NéO, "Le miroir obscur", 1988 (1980).

WHEATLEY, Dennis. *Le Massacre de Malinsay*, Ramsay, 1984 [1938].

ETUDES CITEES

ANGENOT, Marc. 1889. *Un état du discours social*, Montréal, Editions Balzac, "L'univers des discours", 1989.

BLETON Paul. (sous la dir. de). [a] *Armes, larmes, charmes. Sérialité et paralittérature*, Québec, Nuit blanche éditeur, "Etudes paralittéraires", 1995. Volume collectif comprenant : P. Bleton, "Production & consommation sérielles" ; Eleanor Ty, "Amour, sexe et carnaval : le plaisir du texte Harlequin"; P. Bleton, "Si, d'aventure... La collection *L'Aventurier*, ses séries et la lecture sérielle"; Juliette Raabe, "La série comme système ludique" ; Michel Ratté, "Vérité de la fausse piste et fausseté du dénouement" ; Christian-Marie Pons, "Buffalo Bill sur la piste des signes. La couverture des fascicules" ; Danielle Saint-Laurent, "Armes et charmes : le péril sexy. L'espionnage et les pin-ups de couverture" ; Philippe Sohet, "*Le Miroir obscur* : stratégies paratextuelles et effets pragmatiques" ; Julia Bettinotti et Chantal Savoie, "À chacune son M. D. et les malades seront bien gardés..." et Richard Saint-Germain, "Suggestions bibliographiques"), 1995.

BLETON, P.[b] "Modèle paralittéraire et lecture sérielle. Lecteur défié, lecteur fidèle, lecteur estimé", *La discursivité* (sous la dir. de L. Bourassa), Québec, Nuit blanche éditeur, 1995.

BLETON, P. "La paralittérature québécoise : essai d'un panorama systémique", *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, (sous la dir. de) S. Vachon & C. Duchet, Paris/Montréal, Presses de l'Université de Vincennes/XYZ, 1993.

BONACCORSI, Robert. "La série comme unité conflictuelle : 'L'Aristo' d'André Hélène ou un Arsène Lupin en pantoufles", *Cahiers pour la littérature populaire*, n° 13, 1991.

BOYER, Alain-Michel. "Questions de paralittérature. La paralittérature face à la tradition orale et à l'ancienne rhétorique", *Poétique*, avril 1994.

COUEGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, "Poétique", 1992.

COUEGNAS, D. "Les couvertures illustrées du roman populaire à travers l'oeuvre de Gino Starace", *Tapis-Fanc, revue du roman populaire*, n° 1, hiv. 1988.

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*,

Gallimard, "*Bibliothèque des idées*", 1992.

DEBRAY, R. *Cours de médiologie générale*, Gallimard, "*Bibliothèque des idées*", 1991.

DELANY, Samuel R. "Para·doxa Interview", *Para·Doxa*, vol. 1, n° 3, 1995.

DENNING, Michael. *Cover Stories: Narrative and Ideology in British Spy Thrillers*, London, Routledge & Kegan Paul, 1987.

DUBOIS, Jacques. *Le Roman policier ou la modernité*, Nathan, "*Le texte à l'oeuvre*", 1992.

DUFOURNET, G. "Les Eichler", *Bulletin des Amis du roman populaire*, n°3, oct. 1985.

ESCARPIT, Robert. "Histoire de l'histoire de la littérature", *Histoire des littératures*, vol. III (sous la dir. de R. Queneau), Gallimard, "*Encyclopédie de la Pléiade*", 1978 [1958].

EVEN-ZOHAR, Itamar. "Polystem Studies", *Poetics Today*, vol. 11, n° 1, Spring 1990 [n° thématique consacré à ce seul chercheur - deux parties : théorie du polysystème et analyse de cas].

FINAS, Lucette. *La toise et le vertige*, des Femmes, 1986.

GAUVIN, J. "Le discours de philosophie systématique. Expériences de lecture et recherches de structure", *Langages*, n° 21, mars 1971.

GUISE, René. "Réflexions sur une forme de roman sentimental : le film raconté", *Tapis-franc. Revue du roman populaire*, n° 6, 1993-1994 [1991].

GUISE, R. "Le medium feuilleton au XIXe siècle", *Tapis-franc. Revue du roman populaire*, n° 6, 1993-1994 [1981].

JAMESON, Fredric. "L'éclatement du récit et la clôture californienne", *Littérature* n° 49, fév. 1983.

OUELLET, Pierre. *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Montréal, Editions Balzac, "*L'univers des discours*", 1992.

PEARSON, Roberta & William URICCHIO (eds). *The Many Faces of Batman: Critical approaches to a Superhero and his Media*, NY/London, Routledge, Chapman & Hall, 1991.

POINTER, Michael. *The Pictorial History of Sherlock Holmes*, London, Bison Group, 1991.

RAABE, Juliette. "La série comme système ludique", dans P. Bleton (éd.) *Armes, larmes, charmes. Sérialité et paralittérature*, Québec, Nuit blanche éditeur, Coll. Etudes paralittéraires, 1995.

RIGBY, Brian. *Popular Culture in Modern France. A Study of Cultural Discourse*,

London/N.-Y., Routledge, 1991.

ROBERTS, Thomas J. *An Aesthetics of Junk Fiction*, Athens & London, Univ. of Georgia Press, 1990.

SAINT-JACQUES, Denis (sous la dir. de) *Ces livres que vous avez aimés*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994.

SCHRENDERS, Paul. *The Book of Paperbacks: a Visual History of the Paperback*, London, Virgin Books, 1981.


SPEHNER, Norbert. *Les fils de Jack l'éventreur. Guide de lecture des romans de tueurs en série*, Québec, Nuit blanche éditeur, "Etudes paralittéraires", 1995.

TERBEL, John & Mary Ellen WALLER-ZUCKERMAN, *The Magazine in America, 1741-1990*, NY, Oxford Univ. Press, 1991.


VAREILLE, Jean-Claude. "Le roman, le manuel et le journal", in *L'acte de lecture* (sous la dir. de D. Saint-Jacques), Québec, Nuit blanche éditeur, "Littérature(s)", 1994.


1  Couégnas (1988).


2  Dans cette voie, cf sur le policier *Le Récit impossible* (1986) d'Uri Eisenzweig.

3  Il y aurait à faire l'histoire de sa diffusion médiatique et du soutien stratégique qu'il apporte, à tel moment plutôt qu'à tel autre, aux grands supports de l'art de masse. (p. 50) - comme on le voit, le programme en est encore à une phase très préliminaire.

4  Et des éventuels contrastes, des éventuelles contradictions à la Mikhaïl Bakhtine que cela peut provoquer.

5  On se souviendra par exemple du cas des romans de Raymond Chandler dont spontanément les scènes de face-à-face sont en sous-main commandées par la situation pragmatique de l'interview, cas étudié par Fredric Jameson (1983).


6  La liste même des titres n'est pas donnée.


7  Cf Yves Olivier-Martin, ""*Le Bananier* de Frédéric Soulier"", *Encrage*, n° 2, avril 1985; "Ernest Albi", *Encrage*, n° 3, juillet 1985; "Joseph Méry", *Encrage*, n° 10, nov./déc. 1986; ""*Le Cabinet noir* de Charles Frédéric Rabou"", *Encrage*, n° 12, mars/avril 1987...

8  Cf Yves Olivier-Martin, "Frédéric Gaillardet", *Encrage*, n° 4, octobre 1985.


9  Au plan structural, une matrice et des règles de transformation et au plan de


l'usage, des conventions et des transgressions.

¹⁰  Outre le premier critère déjà mentionné, je rappelle que le modèle annonce: "2) Une tendance à la reprise inlassable des mêmes procédés (types de lieux, de décor, de milieux, de situations dramatiques, de personnages...) sans aucune mise à distance ironique ou parodique susceptible d'amorcer la réflexion critique du lecteur. 3) Un maximum de procédés textuels tendant à produire l'illusion référentielle, donc à abolir la conscience de l'acte de lecture, à gommer la perception de la médiation langagière : notamment l'espace accordé au discours des personnages et le recours systématique aux clichés. 4) Refus du dialogisme (Bakhtine). Un système "pansémique", redondant, marqué par la polarisation idéologique. Le lecteur est confiné dans un rôle de "reconnaissance" du sens. 5) La domination du narratif dans l'espace textuel, l'importance du code herméneutique et des effets de suspens qui induisent une "lecture tendue" (Jean-Yves Tadié) vers l'aval du récit. 6) Des personnages procédant d'une mimésis sommaire et réduits à des rôles allégoriques facilitant la lecture identificatoire et les effets de pathétique" (pp. 181-182).


¹¹  Pour une critique plus détaillée du modèle paralittéraire, cf P. Bleton (1995 [b]).


¹²  Cf en particulier le chapitre 7, "L'écriture du soupçon".

¹³  Son modèle n'est plus dualiste, Littérature/paralittérature; sous l'angle de la codification, il symétrise et inverse le roman policier de l'entre-deux guerres et le surréalisme, deux formes de délinquance par rapport aux Belles-lettres. Eisenzweig (1986 : 41).


¹⁴  Comme toujours, Robert Escarpit (1958) n'avait pas sous-estimé l'importance de l'impact de la culture médiatique sur la littérature. En concluant une présentation historique de l'histoire de la littérature, il avançait

Le concept de littérature [...] a correspondu au besoin d'une société cultivée mais socialement et géographiquement étroite et ne possédant que l'imprimerie artisanale comme moyen de diffusion. L'irruption des masses, l'élargissement du monde, le développement de nouveaux moyens économiques, l'apparition de nouveaux moyens de diffusion (le cinéma, la radiodiffusion, la télévision) qui ont déjà leur place dans ce volume à côté de la littérature, devront bien un jour être acceptés dans les études universitaires au même titre que la parole imprimée - et il n'est pas exclu qu'un jour le genre méprisé de la "bande dessinée" n'accède à la dignité des lettres. p. 1812


¹⁵  Sur des exemples de cette remise en cause du canon dans la culture lettrée américaine, cf la récente et ravissante entrevue de Samuel R. Delany (1995).

¹⁶  Sur les best-sellers, la première proposition méthodologique significative est tout à fait récente (cf Denis Saint-Jacques *et al.*, 1994). En outre, pour chaque


genre et dans chaque appareil éditorial national, la relation de la production sérielle et de la production moyenne se pose en termes différents, du point de vue de la production et du point de vue de la consommation. Les études paralittéraires n'ont encore ni décrit ni offert une théorie globale de ces états de fait. L'approche systémique des polysystèmes littéraires interactifs proposée par I. Even-Zohar (1990) pourrait permettre d'ouvrir une première piste.


17  Sur cette lecture dans plusieurs registres, cf T. J. Roberts (1990). Le plus clairement, il expose sa position d'intellectuel, prof de Belles-lettres, qui lit de la paralittérature - sans chercher à anoblir son corpus, ni à lui trouver une parenté autre que celle de la culture médiatique. Qu'il soit américain (càd dans une culture où la référence médiatique est à la fois implantée depuis plus longtemps, plus massivement, et où l'anti-élitisme ambiant ne donne pas un avantage préalable à la culture qualifiée de "légitime" en France) n'est sans doute pas indifférent à la tranquille assurance du propos.


18  Avec Pierre Accoce, Jean Laborde, Ian Flemming...

19  Pensons à une série des années cinquante-soixante comme les "Slim Harrison" de Dubessy, parue au *Grand damier/Atlantic* dans "Espionnage top secret", aux *Presses internationales* dans "Interespions", au *Trotteur* dans "Espions et agents secrets", à l' *Arabesque* dans "Espionnage", à la Librairie de la Cité (Lyon) dans "Le caribou", au *Masque* dans "Service secret"...


20  Cas étudié avec sagacité par R. Bonaccorsi (1991).

21  Représentation dominante que ses praticiens se font... : sa simplicité fait douter de sa justesse (qu'on en apprécie tout d'abord la complexité rhétorique, remarquablement démontée par Pierre Ouellet, 1992) ; mais pour mon propos, il suffit que cette conception de la lecture soit dominante dans son champs.


22  Sur ce point, Michel Ratté (P. Bleton *et al.* 1995) problématise à la fois la traditionnelle représentation roman de détection comme jeu agonistique et les doutes à ce sujet d'Eisenzweig.


23  Centrée sur la lecture ordinaire et ses modes, cette approche, tout en ressemblant au geste critique à la fois fécond et para-doxal des travaux de Charles Grivel et Jean-Claude Vareille (consistant à traiter paralittérature et littérature d'avant-garde avec le même souci de la forme littéraire), cette approche donc s'en démarque en voyant dans l'acte de lecture ordinaire une complexité non pas importée mais native.


24  Cf P. Bleton *et al.* (1995)


25  Fréquente dans les études paralittéraires, on retrouve chez Boyer une idée alternative au pessimisme de la répétition-comme-défaillance-esthétique : c'est parce que les Belles-lettres avaient déserté la rhétorique au profit de la valorisation

romantique de l'originalité, que répétition et conventions se sont vu réinvesties par la paralittérature - utile rappel de ces "Questions de paralittérature".


26  La liste ne saurait être exhaustive. Ainsi, même si elle n'est pas représentée ici, semble prometteuse l'ironie de la thèse d'une "raison romanesque" (d'un paradigme de compréhension du monde à partir d'une rationalité de fiction narrative), surtout couplée à une pointilleuse attention pour les supports - thèse qu'indépendamment ont développée un Marc Angenot (1989) ou un Jean-Claude Vareille (1994).


27  Sur ce format et son histoire, dans l'édition anglosaxonne par ex., on consultera Thomas L. Bonn (1982) ou Paul Schrenders (1981).


28  Pour son histoire américaine par ex., cf John Terbel & Ellen Waller-Zucckerman (1991).

29  Pour une utile mise en place de la problématique, cf René Guise (1981).


30  Pour sa description dans le domaine français, cf R. Guise (1991).


31  Sur cette configuration polysystémique, cf P. Bleton (1993).

32  Dans lequel il répertoriait 5 anthologies, 53 romans, 46 nouvelles, 23 pièces de théâtre, 33 films, 10 thématizations dans des feuilletons télévisés, 44 études criminologiques (chiffres sans doute tout à fait provisoires!)

33  Ainsi, celui des relations cinéma-BD (moins abondant que celui BD-cinéma). Par ex., aujourd'hui, le cinéma hollywoodien en quête de ppcd culturel pour un public le plus large possible (et une rentabilité la plus rapide possible) recourt à la culture bédéistique des superhéros avec Superman, Dick Tracy ou Batman - sur le destin médiatique de ce dernier, cf Roberta Pearson & William Uricchio (1991).

34  Travail entrepris par Michel Rolland (U. de Cergy).

35  Pour M. Denning (1987) par ex., la carrière médiatique de James Bond doit se comprendre à la lumière de l'émergence d'une narrativité pornographique de masse qui lui était tout à fait contemporaine, celle de *Playboy*.

36  Achetée aux Etats-Unis à *Street & Smith*, la série d'E. Z. C. Judson devait partiellement être publiée par Eichler (1907-1914) et rééditée telle quelle par la Sobeli dans les années 30. Cf G. Dufournet (1985).