

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

**Le roman-feuilleton et la série télévisée :
Pour une rhétorique de la sérialité**

par

Danielle Aubry

Département de Littérature Comparée

Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae Doctor (Ph.D.)
en Littérature

avril 2000

copyright Danielle Aubry, 2000



PR

14

U54

2000

v. 012

La recherche scientifique et la culture traditionnelle
pour une réhabilitation de la société

Danielle Aubry

Département de Littérature Comparée

Faculté des Arts et des Sciences

Il est recommandé de lire ce livre avec attention
et de ne pas le laisser à la portée
des enfants. (1974)



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

*Le roman-feuilleton et la série télévisuelle :
Pour une rhétorique de la sérialité*

présentée par :

Danielle Aubry

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Livia Monnet, présidente-rapporteure
Johanne Villeneuve, directrice de recherche
Isabelle Raynauld, membre
Marcie Frank, examinatrice externe

Thèse acceptée le : 20 octobre 2000

SOMMAIRE

L'essor sans précédent des journaux et des périodiques à grand tirage lié au perfectionnement des presses à imprimerie à partir des années 1830 inaugure un genre de publication inédit : le *roman-feuilleton*. La nouveauté de ces romans sérialisés réside dans leur parution par tranches quotidiennes, hebdomadaires ou mensuelles sur une période plus ou moins longue selon leur succès. Cette pratique littéraire a traversé et dominé tout le 19^e siècle pour s'éteindre, avec quelques résurgences éphémères, après la Première Grande Guerre et l'avènement du cinéma. Mais deux autres innovations technologiques, la radio et la *télévision*, font renaître le feuilleton sous forme de séries radiophoniques et télévisées.

Le processus de commodification du texte littéraire amorcé avec l'émergence du grand journal, indissociable de l'apparition d'un nouveau lectorat provenant des classes laborieuses qui jusqu'alors n'avaient eu qu'un accès très limité à l'imprimé, exerce une pression sans précédent sur les auteurs qui doivent imaginer, dans la fièvre d'une production très rapide, des techniques narratives s'adaptant aux goûts d'un public élargi, très composite, et se plier aux modalités de diffusion et particularités éditoriales du médium lui-même. Ainsi naît la *rhétorique de la sérialité*, ensemble de stratégies narratives qui, visant essentiellement à fidéliser les abonnés volatiles du journal, favorisent l'effet et l'intrigue au détriment de la profondeur psychologique et cultivent les procédés, courants et modes déjà éprouvés au théâtre et dans la littérature populaire.

Dès l'émergence de la télévision au début des années cinquante, le genre et la sérialité ont profondément marqué les modalités narratives de

la fiction télévisuelle, modalités indissociables de l'infrastructure économique et esthétique du médium ainsi que des développements technologiques qui ne cessent de le transformer. S'ils appellent nécessairement la question de la réception, le genre et la sérialité nous engagent aussi sur le terrain de la rhétorique dans la mesure où ils constituent le point d'ancrage entre l'auteur et le public, le lieu commun grâce auquel se construisent les «évidences aristotéliennes».

Celles-ci, se définissant toujours par rapport à l'opinion du plus grand nombre, contribuent bien sûr à un processus de *standardisation* beaucoup plus intense qu'à l'époque de la première phase d'industrialisation de la littérature dès les années 1830. Toutefois, la répétition ne peut se concevoir en dehors de la variation qui, dans la fiction télévisuelle, se constitue paradoxalement à partir de stéréotypes narratifs ravivés par des clonages, perpétuation d'une espèce générique dont la survie dépend de son renouvellement à travers diverses alliances, tout comme le genre humain.

D'autre part, ces diverses sédimentations génériques ont si bien développé les compétences narratives du public, que celui-ci sait en identifier et en apprécier les moindres écarts. Ainsi, la répétition, loin de ne créer qu'une stase qui empêcherait toute transformation de la fiction télévisuelle tant sur le plan formel que discursif, devient plutôt le moteur de digressions et de déviations qui, si minimes soient-elles, finissent parfois par déboucher sur de nouvelles variations narratives et esthétiques.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	viii
DÉDICACE.....	ix
AVANT- PROPOS.....	x

INTRODUCTION

1. Rhapsodies théoriques autour de l'auteur.....	1
2. La «machine» rhétorique.....	11
3. Communication ou standardisation?.....	20
4. Sérialité, médias et intermédialité.....	28

CHAPITRE 1 : NAISSANCE DE LA LITTÉRATURE INDUSTRIELLE

1. Le «public inconnu».....	36
2. La «fabrique» de romans.....	44
3. Suprémie de l'intrigue et sérialité.....	52
4. L'essor du roman.....	58

CHAPITRE 2 : ALEXANDRE DUMAS ET SON OMBRE, AUGUSTE MAQUET

1. Tous pour un.....	67
2. Le masque de fer.....	80
3. Omnipotence du médium.....	85
4. Théâtralisation du feuilleton.....	91

CHAPITRE 3 : RÉSURGENCES GOTHIQUES I

1. Dérives.....	96
2. Le <i>Newgate Novel</i>	103
3. Les <i>penny dreadfuls</i>	111
4. Registres.....	120

CHAPITRE 4 : AVATARS DU MÉLODRAME

1. Le «mode de l'excès».....	128
2. Pitié, peur, paranoïa et police.....	144
3. L'espace urbain et le hasard littéraire.....	152
4. Procédés et transformations.....	155

CHAPITRE 5 : SENSATIONNALISME, DOMESTICITÉ ET DÉTECTION

1. Le paradoxe du *sensation novel*.....159
2. Sérialisation et émergence du genre policier.....167
3. Une esthétique de la variété.....182

CHAPITRE 6 : ITÉRATION NARRATIVE, STANDARDISATION ET DIVERGENCES

1. Genre et répétition.....190
2. Le *soap opera* américain : une anamnèse dramatique.....202
3. La *telenovela* : répétition et différence.....210
4. Le téléroman québécois : une narrativité insulaire.....214
5. *À nous deux!* : un téléroman dialogique.....226

CHAPITRE 7 : THE SINGING DETECTIVE OU LES DÉDALES AGONISTIQUES D'UNE RÉDEMPTION

1. Allégories de l'auteur.....234
2. Réfractions des genres et intermédialité.....245
3. Labyrinthe narratif et sérialité.....252

CONCLUSION

1. Résurgences gothiques II.....259
3. Sémantique de la sérialité.....277

BIBLIOGRAPHIE.....293*POST-FACE*.....xii*ANNEXE A*.....XVII*ANNEXE B*.....XXII

REMERCIEMENTS

Sans l'aide inestimable de ma directrice de recherche, Madame Johanne Villeneuve, je me serais sans doute égarée dans plusieurs chemins de traverse ou aurais trébuché sur trop d'obstacles pour pouvoir mener à bien mon projet. Sa grande érudition, son ouverture d'esprit et sa vive intelligence m'ont été précieuses, non seulement lors de la rédaction de la thèse, mais aussi, grâce à son enseignement, pendant les années d'études qui l'ont précédée. Je tiens à lui exprimer ici toute ma reconnaissance.

J'aimerais également remercier deux autres professeurs du Département de littérature comparée qui, chacun à leur façon, m'ont accordé leur soutien. Madame Silvestra Mariniello, dont les recherches sur le médium m'ont permis de mieux en saisir la portée et Monsieur Terry Cockran, qui le premier a contribué, lors de la propédeutique, à donner forme à mon projet.

Je profite de cette occasion pour manifester ma gratitude envers ma mère, Paule Saint-Onge, qui a révisé avec patience et compétence les multiples versions de ma thèse; et ma soeur, Monique Frize, professeure d'ingénierie à l'Université d'Ottawa, qui a cru bien avant moi que je pourrais entreprendre cette aventure et arriver à bon port.

Et pour finir, je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines pour la bourse de deux ans qu'il m'a octroyée pendant la rédaction de la thèse.

À la mémoire de mon père, Claude Aubry, homme de lettres et bibliothécaire, qui m'a donné son amour des livres.

À ma mère, Paule Saint-Onge, romancière et journaliste, qui m'a appris à écrire, entre mille autres choses.

À ma chère jumelle, Suzanne Aubry, dramaturge et scénariste, qui m'a initiée à l'écriture pour la télévision.

Et enfin,

À ma fille Geneviève, ma plus grande joie.

AVANT-PROPOS

Cette thèse est née d'une confluence fortuite entre ma passion pour la littérature du 19^e siècle, mon intérêt fervent pour la fiction télévisuelle et mes tribulations comme scénariste de télévision depuis plus de dix ans. Je mettrai cartes sur table d'emblée quant au point de vue que j'ai privilégié tout au long de cette recherche qui chevauche deux siècles et deux continents : c'est **l'auteur**, feuilletoniste obscur ou célèbre, scénariste occulté ou consacré selon les mouvances de la réception et les soubresauts de l'institutionnalisation, qui en forme la figure de proue.

L'auteur, qu'il soit dramaturge, romancier ou journaliste de formation, est le premier à affronter, dans les années 1830, les contraintes imposées par l'arrivée d'un nouveau médium, le grand journal quotidien. Imbu du pouvoir nouveau, considérable, que lui procure le succès, il en devient aussi la première victime : la nécessité de plaire à un public restreint et à quelques mécènes puissants se transforme en loi d'airain, dictée par l'émergence d'une masse de lecteurs récemment alphabétisés qui se recrutent parmi les classes laborieuses, jusqu'alors à peine touchées par l'écrit.

Les luttes, défaites, subversions, soumissions, intransigeances, compromissions qui de tout temps ont émaillé la vie créative de l'auteur s'exaspèrent sous les pressions de la démocratisation de la culture. Inséparable d'une économie de marché, celle-ci déstabilise profondément l'édifice des traditions romanesques, encore fragile, qui avait commencé à se solidifier à partir du 17^e siècle.

Qu'ils utilisent leur ascendant pour instruire, distraire, émouvoir, choquer ou conscientiser leurs lecteurs, les feuilletonistes devront désormais composer avec les courants et poussées contradictoires engendrés par l'industrialisation de la littérature, qui les oblige à concevoir des techniques narratives inédites, à créer une rhétorique axée presque exclusivement sur l'effet et fortement conditionnée par la diffusion fragmentée des textes en tranches hebdomadaires ou quotidiennes.

Les principes de cette *rhétorique de la sérialité*, délaissés par la littérature d'avant-garde au tournant du siècle, ressusciteront en partie avec l'avènement des médias électroniques sous la plume des auteurs de cinéromans, puis de séries radiophoniques et télévisuelles. Mais contrairement à son précurseur des journaux et des périodiques, le scénariste télévisuel doit affronter des contraintes beaucoup plus écrasantes, une poussée vers la standardisation qui va s'accéléralant et qui mine de plus en plus sa souveraineté et l'intégrité de son travail.

C'est pourquoi il me semble essentiel de m'attarder sur ce travail, sur le processus de production d'une oeuvre en fonction d'un médium qui, loin de former un carcan commercial et esthétique infrangible, peut devenir un espace de transactions dynamique dans lequel l'auteur réussit à jouer avec la répétition ou à la déjouer, à faire entendre sa voix unique dans la grisaille des stéréotypes narratifs, à imposer sa différence.

INTRODUCTION

«Although TV's creative artist is circumscribed by multidinous forces—both intertextual and extratextual—we must continue to recognize that she still plays a significant, and sometimes decisive, role in the struggle for meaning. In discarding the old skin of traditional criticism, then, we must take care to preserve a portion of the wine of authorship—for to siphon out the community of creators from the blend of culture is to deny human beings any responsibility for history, and to surrender to the despair of some reductive form of psychological, economic, or technological determinism.»

Jimmie L. Reeves («A Dialogic View of Authorship»)

1. Rhapsodies théoriques autour de l'auteur

«The concept of the author is never more alive than when pronounced dead.»

Seán Burke (*The Death and Return of the Author*)

«Mon cerveau s'est couché comme un cheval fourbu.»

Honoré de Balzac (*Lettres à Madame Hanska*)

Si la notion d'auteur constitue, comme le soutient Michel Foucault, «le moment fort de l'individuation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et celle des sciences»¹, cette souveraineté de l'auteur comme sujet unique d'un texte qui porte sa signature a été fondamentalement remise en cause, à partir des années soixante, par les travaux de Lévi-Strauss, Barthes, Althusser, Derrida et bien sûr, Foucault lui-même, entre autres chercheurs. À partir de la fameuse question «Qui parle?», le glissement s'est très rapidement effectué vers la formule de Samuel Beckett «Qu'importe qui parle?», devenue le fer de lance des diverses écoles structuralistes et poststructuralistes qui, en questionnant l'origine du texte, allaient faire naître le lecteur comme figure

¹ «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de Philosophie*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 77.

dominante, comme producteur du texte.¹ Le lecteur devient ainsi «l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination.»²

Cependant, pour que Barthes puisse donner à la mort de l'auteur toute sa force et son ampleur polémiques, il lui faut *construire* ce dernier comme autorité suprême, totalitaire du texte, qui en neutralise la polysémie. Cette théologisation fictive de l'auteur était sans doute nécessaire afin de justifier sa désacralisation et sa mise à mort et de permettre la dissémination du sens désormais libéré de l'intentionnalité «paralysante» de l'auteur. Comme le dit si bien Sean Burke, «[Barthes] must create a king worthy of the killing.»³

Paradoxalement, sur les cendres de l'auteur-Dieu sacrifié devenu vulgaire scripteur, Barthes érige un nouvel autel à un lecteur idéalisé : dans un mouvement bipolaire, en refusant «d'arrêter le sens» traditionnellement ancré dans le «message» de l'Auteur-Dieu⁴, du même geste, il confère au lecteur le pouvoir *totalisateur de l'interprétation*. «Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'origines multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent

¹ Les théoriciens de la réception occupent, à mon avis, une place à part : tout en accordant au lecteur un rôle privilégié dans l'actualisation sémantique du texte, ils mettent tout de même l'accent sur les relations entre histoire et esthétique. Jauss, notamment, opère une jonction entre le concept marxiste de médiation et les essais des Formalistes sur les effets spécifiques des oeuvres littéraires.

² Barthes, Roland, «La mort de l'auteur», *Essais critiques IV : Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 66; paru originellement dans la revue *Manteia* en 1968.

³ *The Death and Return of the Author*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1992, p. 26.

⁴ Roland Barthes, op. cit., p. 65.

il y a un lieu où *cette multiplicité se rassemble* [c'est moi qui souligne], et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur.»¹

Encore faudrait-il identifier ce «roi» condamné : Barthes vise tout particulièrement Balzac et les romanciers dits «réalistes» qui s'inscrivaient dans une esthétique de la représentation et donc de l'intrigue, de la continuité narrative et de la cohérence structurale et psychologique. On pourrait conclure, comme le fait Burke, que les discours sur l'effacement ou la mort de l'auteur, s'enracinant toujours dans une poétique antimimétique, constituent moins un mouvement contre l'auteur que la mise à mort de la représentation.

Or, on sait que cette esthétique «réaliste», délaissée dans la littérature «moderniste» (Proust, Kafka, Joyce, Musil, Broch, etc.), refait surface dans la majorité des productions cinématographiques des grands studios européens et américains avant les années soixante. Le mode mélodramatique, qui avait aussi fortement marqué cette esthétique dans les feuilletons des grands journaux, y retrouve un second souffle et va également dominer la fiction radiophonique sérialisée, puis une grande partie des séries télévisuelles à partir des années cinquante jusqu'à nos jours.

¹ Roland Barthes, op. cit., p. 66.

Il est évident que les propos de Barthes et, dans leur foulée, ceux de Foucault qui en forment en partie l'écho sur le plan des sciences humaines, s'inscrivent dans le contexte d'instaurations discursives marquées par la tradition, chaîne herméneutique qui arroe une valeur particulière à un discours, valeur qui varie selon les époques. En ce sens, on peut se demander si les théories successives qui ont contribué à la «disgrâce» d'une auctorialité posée comme univoque et suprême ainsi qu'à la remise en cause corollaire de la notion d'oeuvre¹, peuvent s'appliquer aux pratiques culturelles liées aux médias électroniques.

S'il est vrai que, pour paraphraser Burke, la mort de l'auteur remplit la même fonction que la mort de Dieu pour les philosophes du 19^e siècle, témoignant d'une perte d'autorité du créateur, qu'en est-il du scénariste qui oeuvre dans des médias lourds² nés d'une conjonction indissociable entre les recherches et percées technologiques en télécommunications et les intérêts économiques qui les ont favorisées, puis exploitées? Dans ce nouvel espace médiatique, il me semble que le principe, évoqué par Barthes, des origines multiples du texte qui forme «un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture»³, ouvre des perspectives très riches.

D'entrée de jeu, les fondements mêmes de l'auctorialité qui se sont cristallisés dans les écrits théoriques des romantiques, l'originalité, le

¹ Cf. à ce sujet, l'essai déjà cité de Foucault, pp. 79-80.

² C'est-à-dire les médias qui se sont développés à partir d'infrastructures complexes comme les studios de Hollywood et les diffuseurs étatiques ou privés, dont les intérêts économiques ou politiques exercent une grande influence sur la production de films et de séries télévisées.

³ Roland Barthes, op. cit., p. 65.

génie, la toute-puissance du créateur solitaire et révolté, une *expressivité non médiatisée*, en somme, se trouvent profondément remis en cause dès lors que le média joue le rôle d'intermédiaire essentiel entre le texte et le public, lui *transmet* le texte sous forme de spectacle, un spectacle fortement conditionné par les aléas de la production liés à un contexte géopolitique et socio-économique particulier.

Cet hiatus ouvert par la médiation, qui prive partiellement l'auteur du contrôle créatif de son oeuvre dans le processus de matérialisation du scénario, nous permet d'interroger de nouveau la fameuse formule de MacLuhan, «the medium is the message», sous l'angle de l'origine du texte médiatisé. Ce qu'il me paraît important de saisir, c'est dans quelle mesure l'influence du médium sur le producteur du texte originaire fragmente-t-elle son autorité, et si ce morcellement pourrait être mis en parallèle avec l'effacement de l'auteur au centre des questionnements épistémologiques poststructuralistes.

Or, à mon sens, on peut *déjà* constater, dans les années suivant l'invention de la presse rotative à vapeur (vers 1830) qui a rendu possible la commodification des textes littéraires sérialisés dans les grands journaux et périodiques populaires, une certaine *érosion de l'auctorialité* telle qu'elle s'est définie à partir de la notion de sujet, préfiguration de l'affirmation de Barthes au sujet de l'écrivain, qui «ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel.»¹ Le romancier, devenu feuilletoniste, doit désormais composer avec des

¹ Roland Barthes, op. cit., p. 65.

contraintes inédites instituées par ce nouveau mode de diffusion du texte littéraire qui obéit dorénavant aux lois économiques du marché.

L'écriture de collaboration, anonyme ou signée; la nécessité de plaire au public qui s'érige en loi d'airain, rendant inévitable le recours presque systématique à des stéréotypes narratifs qui ont fait leurs preuves; le pouvoir de plus en plus envahissant des directeurs de journaux qui, avides de profits, n'engagent que des écrivains «vendables»; les emprunts, adaptations ou carrément plagiats devenus très communs sous les pressions d'une production qui va s'accéléralant, ne constituent que quelques exemples d'un certain effritement de la souveraineté de l'auteur. Quoique la propriété artistique soit une notion juridique relativement récente et que l'emprunt et l'imitation des modèles anciens aient dominé les pratiques littéraires de toutes les époques jusqu'à la fin du 18^e siècle, il s'agit, au moment de l'industrialisation de la littérature, de larcins dont on essaie d'effacer les traces, et non plus d'hommages à une tradition bien identifiable.¹

Une sorte de paradoxe s'instaure pendant ces années qui inaugurent l'industrialisation de la littérature : sur le plan juridique, le romancier commence à affermir les droits d'appropriation de son oeuvre et bénéficier de rétributions pécuniaires qui feront l'objet d'une législation de plus en plus précise au cours du siècle. Par contre, ce qu'il est convenu d'appeler de nos jours le droit moral de l'auteur, qui inclut à la fois sa liberté d'expression et le respect de l'intégralité /

¹ La notion d'auteur, instituée au 17^e siècle sous l'égide de l'autorité royale et de celle des mécènes, qui en constituait le prolongement, se trouve ébranlée au moment où la royauté disparaît : l'auteur n'est plus redevable à une souveraineté unique, mais à celle, diffuse, fragmentée, d'un public anonyme.

intégrité du texte, commence à se corroder sous les pressions grandissantes de la mise en marché des feuilletons. Les conditions matérielles de l'écriture changent diamétralement : d'artisanale, celle-ci se moule désormais sur l'efficacité redoutable des presses à vapeur, dont la production est mille fois supérieure à celle des presses actionnées à la main. Le feuilletoniste doit fournir de la copie de plus en plus rapidement, ce qui lui donne peu de temps pour planifier son récit, revoir ses manuscrits, corriger ses épreuves. De plus, ses textes sont soumis à une censure qui, sans être organisée et centralisée dans une institution précise, témoigne du pouvoir grandissant de la *vox populi* dont les réactions exercent une influence non négligeable sur l'orientation d'un roman en cours de sérialisation.

Qui plus est, la signature du sérialiste est devenue une commodité au même titre que tous les objets de consommation dont les journaux vantent les mérites sous formes d'annonces publicitaires : pourvu qu'un texte soit signé Dumas, les directeurs de journaux se moquent éperdument de l'authenticité de cette signature; ce qui compte, pour eux, c'est ce nom transformé en valeur marchande. L'auteur, «pris dans un circuit de propriétés» (Foucault, p. 84), fait l'objet d'une construction médiatique dans le but tout à fait avoué de mieux vendre ses productions. Ainsi, l'anonymat littéraire devient inacceptable non par le besoin— qui tient de l'exégèse biblique— d'établir l'origine d'une création, mais parce qu'un texte non signé ne peut se mercantiliser aussi efficacement qu'un texte portant la signature d'un feuilletoniste dont les succès précédents constituent une garantie des succès à venir.

D'autre part, le feuilletoniste dont la réputation est établie, se trouvant incapable de fournir à la demande, engage très souvent des auteurs au noir, dont le nom sera toujours occulté pour les besoins de la commercialisation des textes. Je ne développerai pas ici cet aspect de la question de l'anonymat, de la collaboration et des supercherie littéraires, que j'aborde en détails dans les deux premiers chapitres; mais j'aimerais en éclairer un élément fondamental par rapport à la question de l'auctorialité. À mon avis, ce n'est pas l'écriture de collaboration qui a contribué le plus activement à une déperdition croissante de l'autorité de l'auteur, mais *le pouvoir croissant accordé au lecteur* qui, grâce à la répartition du roman en numéros distincts qui peuvent s'échelonner sur plusieurs mois, voire quelques années, décide, par sa satisfaction ou son mécontentement, du sort d'un feuilleton et de l'avenir de son auteur.

Il ne faudrait pas en déduire que je m'oppose à la démocratisation de la littérature; au contraire, elle était non seulement inévitable, mais souhaitable. Toutefois, une réflexion de Sainte-Beuve peut nous éclairer sur l'un de ses effets, que nous sommes libres de juger néfaste ou non, et qui a trouvé un terreau encore plus fertile aujourd'hui avec l'apparition de nouveaux médias dits de masse : «Avec nos moeurs électorales, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son *toast*, sera *auteur* [souligné dans le texte].»¹ Ce n'est sans doute pas un hasard si l'auteur comme «niveau constant de valeur» (Foucault), comme centre d'une

¹ Sainte-Beuve, «De la littérature industrielle», in *Revue des deux mondes*, 4e série, 1839, p. 681.

certaine cohérence stylistique et idéologique, commence à se *disséminer*, à l'instar du pouvoir politique.

Barthes, enveloppant son Auteur-Dieu fictif d'un oripeau théocentrique, s'attaque à une effigie qui, érigée sur la place publique, tour à tour adulée et conspuée par la foule, est déjà agonisante, avilie et usée par un travail de bête de somme, par le foisonnement des marchandises dont il fait désormais partie. «Travaille, petit auteur de *la Comédie humaine*... Paie ton luxe, expie tes folies, et attends ton Ève, dans l'enfer de l'encrier et du papier blanc!» ¹

* * *

Un peu moins d'une décennie avant les diverses remises en cause épistémologiques de la notion d'auteur, plusieurs critiques et cinéastes écrivant dans les *Cahiers du cinéma* amorcent une récupération de cette figure fustigée au point où on a pu parler de la création d'une «politique des auteurs» à saveur polémique, car elle s'inscrit contre «une certaine tendance du cinéma français», pour reprendre le titre d'un article signé par un de ses propagateurs les plus virulents, François Truffaut. S'attaquant aux scénaristes auxquels il reproche d'être «essentiellement des littérateurs» qui méprisent «le cinéma en le sousestimant» ², il arroe au cinéaste le titre de véritable auteur du film dont il devient la «caméra-stylo», pour emprunter l'expression d'Alexandre Astruc.

¹ Balzac, Honoré de, dans ses lettres à Madame Hanska, passage cité par Gaëtan Picon dans sa biographie *Balzac*, Paris, Seuil, 1956, p. 76.

² In les *Cahiers du cinéma*, Paris, no 31, janvier 1954, p. 20.

Or, ce «culte esthétique de la personnalité», qu'Hervé Bazin trouve à la fois utile et dangereux, renoue sans autre forme de procès avec la conception romantique de l'artiste, celle-là même que les théoriciens de l'effacement de l'auteur tentent de renverser, et dont l'expressivité très individualisée se manifeste à travers la mise en scène et non plus le scénario : «Given the conditions of production in which subject matter and script are likely to be in the control of the studio, style at least has the possibility of being under the control of the director.»¹ Mais il faut admettre, avec Bazin, que dans le contexte d'un média industriel comme le cinéma, l'auteur, qu'il ait écrit le scénario ou mis en scène sa transposition filmique, se trouve dans une position encore plus malaisée que celle du feuilletoniste littéraire. Car, «prêterait-on au créateur, contre toute vraisemblance psychologique, une imperturbable générosité d'inspiration, qu'il faudrait bien admettre que celle-ci se rencontre chaque fois avec tout un complexe de circonstances particulières qui rendent le résultat mille fois plus hasardeux encore au cinéma qu'en peinture ou en littérature.»²

Les tenants d'un discours pas très original sur l'originalité s'exprimant par une stylistique de l'image considèrent l'impact des modes de production hollywoodiennes industrielles comme des *interférences* négligeables qui exigent du spectateur un effort de décryptage afin de ne retenir que les éléments pertinents, c'est-à-dire représentatifs d'un style identifiable. Dans cette idéalisation du travail du metteur en scène qui devient, paradoxalement, l'auteur *a posteriori*

¹ Caughie, John, dans son introduction à *Theories of Authorship: A Reader*, London, Boston and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 12.

² Bazin, Hervé, «De la politique des auteurs», in *Cahiers du cinéma*, no 70, 1957, p. 6.

du film, on occulte totalement la nature *collective* de la production d'un film, les divers asservissements et l'ensemble des traditions qui ont profondément marqué le médium dès son avènement.

Or, contrairement aux *a priori* théoriques des cinéastes de la Nouvelle Vague, c'est de ce «bruit» que j'entends parler, ce bruit que je juge essentiel d'intégrer à tout travail critique prétendant analyser des oeuvres qui se définissent en grande partie par les contraintes liées au médium, tant sur le plan esthétique qu'économique, *a fortiori* en ce qui concerne la fiction télévisuelle.

Au fond, quand la question de l'auctorialité est évoquée, ne parle-t-on pas toujours, sous couvert de contrôle esthétique, de pouvoir politique, d'une *polis* formant une «forteresse où se trouvent les sanctuaires, au coeur et en haut de la ville»¹ que même ceux qui ne tiennent ni la plume ni la caméra, comme les gestionnaires mieux connus sous le nom de producteurs, rêvent de plus en plus d'investir ou investissent carrément?

2. La «machine» rhétorique

«Dans la machine de Diderot, ce qu'on enfourne à l'entrée, c'est du matériau textile, ce qu'on trouve à la sortie, ce sont des bas. Dans la «machine» rhétorique, ce que l'on met au début, émergeant à peine d'une aphasie native, ce sont des matériaux bruts de raisonnement, des faits, un «sujet»; ce que l'on trouve à la fin, c'est un discours complet, structuré, tout armé pour la persuasion.»

Roland Barthes («L'ancienne rhétorique»)

L'analyse de la fiction télévisuelle à partir de théories et de concepts empruntés aux études littéraires, amorcée timidement dans

¹ *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, p. 1568.

les années soixante-dix, s'est développée considérablement par la suite, surtout aux États-Unis, en Angleterre et en Allemagne. Cette nouvelle «lecture» des textes télévisuels a pris son essor par opposition aux approches sociologiques et psychologiques à caractère scientifique qui avaient dominé, jusqu'à maintenant, la critique télévisuelle, et qui reposaient exclusivement sur des *études empiriques de contenus* dans lesquelles on confondait systématiquement pratiques discursives et réalité, au point que certains exégètes ont pu soutenir sérieusement que les émissions de fiction télédiffusées constituaient une distorsion de la réalité.

Toutefois, ces paradigmes d'inspiration littéraire qui s'appuient surtout sur la sémiotique et les théories de la réception post-structuralistes ont cela en commun avec les études sociologiques qu'ils ne s'intéressent qu'au produit fini et aux interprétations dont celui-ci fait l'objet, laissant dans l'ombre tout le *processus* de création des textes, de la conceptualisation initiale du projet à l'écriture comme telle des épisodes, qui compte elle-même plusieurs étapes (synopsis, scène à scène, dialogues). Or, comme la scénarisation constitue une pratique performative, il me semble important d'analyser la fiction télévisuelle *sur le terrain de sa production initiale*, renouant ainsi avec une conception aristotélicienne de la rhétorique dont «la tête de ligne», comme l'a brillamment résumé Barthes, est la *techné*, «institution spéculative d'un pouvoir de produire ce qui peut être ou ne pas être, [...] dont l'origine est dans l'agent créateur, non dans l'objet créé». ¹

¹ Barthes, Roland, «L'ancienne rhétorique», in *Communications*, Paris, Seuil, 1970, no 26, pp. 195-196.

La cinquième opération de la *techné rhétoriké*, la *memoria*, c'est-à-dire, dans le contexte d'une culture orale, la structuration mnémonique de la pensée et de l'expression, pourrait très bien définir, avec l'avènement de médias audiovisuels, une opération métatextuelle qui aurait pour fonction de faire circuler des archétypes narratifs (structurés par les genres) d'un médium à l'autre ou encore contribuer à une espèce de banque de motifs narratifs (qu'ils deviennent des stéréotypes ou non) à l'intérieur d'un même médium.¹ On s'en doute, ce type de circularité peut également nourrir une tendance à la standardisation déjà très forte dans les médias de masse. C'est pourquoi il me paraît si primordial de suivre le travail de l'auteur qui, tout en reconfigurant la réalité selon une vision personnelle, doit tout de même effectuer des choix en s'appuyant sur des conventions dramatiques qui ont évolué à partir de pratiques narratives développées dans d'autres médias, et dont, comme on l'a vu, certaines remontent à Aristote.

En ce sens, le «pouvoir de produire» de l'auteur se définit toujours par rapport à son don de persuasion et ne peut se concevoir en dehors de l'auditoire auquel celui-ci s'adresse. Ainsi, la rhétorique d'Aristote étant «une logique volontairement dégradée, adaptée au niveau du

Les quatre premières opérations dont la *techné rhétoriké* est formée, même si elles concernent la prose oratoire, peuvent s'appliquer aux étapes de l'écriture d'un texte télévisuel : l'*inventio* («trouver quoi dire»), correspondrait à la phase chaotique de la création pendant laquelle émergent plusieurs possibilités narratives; la *dispositio* («mettre en ordre ce que l'on a trouvé») trouve sa contrepartie dans l'élaboration du synopsis (l'histoire), puis du scène à scène (structure dramatique de l'histoire); l'*elocutio* («ajouter l'ornement des mots, des figures») et l'*actio* («jouer le discours comme un acteur; gestes et diction») représentent l'écriture des dialogues, performance dont l'objectif ultime est la *persuasion*.

¹ C'est ainsi que la sitcom américaine a pu évoluer de la comédie ultra-domestique (*Love Lucy*) à des sitcoms vitrioliques comme *All in the Family* qui s'écartaient résolument de la tendance générale.

«public», c'est-à-dire du sens commun, de l'opinion courante», et qui se fonde donc essentiellement sur le *vraisemblable*, sur ce qui est acceptable pour le public dans son ensemble, Barthes en infère qu'elle définirait tout à fait bien les produits de la culture de masse, notamment les films et les feuilletons. Or, un grand nombre de textes télévisuels, fortement structurés par un genre formé d'un métissage entre genres littéraires et cinématographiques et la technologie émergente du nouveau médium, ne se conforment pas du tout à ce nivellement que l'on pourrait qualifier de «réaliste». Le *soap opera* américain, une grande partie des *telenovelas* produites en Amérique latine (notamment au Brésil et au Mexique), les séries de science-fiction, de fantastique, la plupart des séries pour enfants conçues selon l'esthétique d'autres véhicules et médias, obéissent à des conventions narratives développées bien avant l'avènement de la télévision, dans la littérature populaire orale ou la littérature de colportage et surtout, grâce aux romans-feuilletons du 19^e siècle.

En outre, très tôt, la fiction télévisuelle sérialisée prend le pas sur les oeuvres dramatiques uniques, tant pour des raisons de logistique dans la constitution de la programmation selon des grilles-horaires, que pour des motifs commerciaux liés à une stratégie de fidélisation du public et à un amortissement des coûts de production.¹ Il s'agit en fait d'un phénomène historique sans précédent : jamais, avant l'avènement de la télévision, une population aussi vaste n'avait eu accès à un aussi grand répertoire d'oeuvres dramatiques, quelle que soit leur forme. Aux États-Unis, par exemple, plus de 50 millions de

¹ Cf. les 2^e et 3^e parties du chapitre 5 pour une perspective historique de la question.

télespectateurs écoutent les séries hebdomadaires diffusées en *prime time* (*E.R.*, *N.Y.P.D. Blue*, *Chicago Hope*, pour ne citer que ces séries). En Angleterre, les feuilletons comme *Coronation Street* et *Crossroads* attirent de 10 à 25 millions de téléspectateurs chaque soir, sans compter l'énorme pourcentage de l'auditoire brésilien (en moyenne, presque 80 % uniquement pour la Rede Globo) rivé au petit écran lors de la diffusion des *telenovelas* courantes.

D'autre part, les années quatre-vingt ont marqué une étape importante dans l'évolution de la fiction télévisuelle américaine grâce à l'émergence d'un «nouveau» genre : la série dramatique hebdomadaire diffusée à heure de grande écoute, baptisée par certains «roman cathodique» ou *prime-time novel*. Ce qui caractérise principalement ce genre, c'est la confluence de plusieurs couches de traditions narratives dont les principes dégagés dans la *Poétique* d'Aristote forment la pierre de touche. À ces techniques classiques d'organisation de la matière dramatique s'ajoute *l'influence de la première génération de scénaristes* dont les séries ont servi de modèle à leurs successeurs. Ainsi, une tradition *spécifiquement télévisuelle* commence à émerger : tout en donnant un second souffle à certains *topoi* narratifs par le mélange des genres déjà familiers au public ou le métissage de procédés éprouvés et nouveaux, cette tradition encore très jeune témoigne de l'effort d'un grand nombre d'auteurs de démarquer la fiction télévisuelle des autres médias.

De plus, la pauvreté relative de la télévision, sur le plan visuel, par rapport au cinéma, a redonné aux auteurs un rôle de premier plan, car une grande partie de l'intérêt du texte télévisuel ne réside plus dans le

spectaculaire, mais repose presque entièrement sur le scénario. Et malgré que la télévision ait toujours été enchaînée à des intérêts commerciaux (ceux des commanditaires, des grandes chaînes et des fabricants de téléviseurs, notamment), elle se trouve maintenant, quoi qu'en disent ses détracteurs,

less under the thumb of the money men than either the movies or the Broadway theater, if only because with any given episode there's so much less at stake financially. *TV, as a result, is frequently more daring and less formulaic* than either the stage or the big screen, both of which have to make back huge investments very quickly. ¹

* * *

On connaît l'immense fortune des diverses théories sur l'art comme reflet de la réalité, qui ont pris source en grande partie dans une interprétation trop restrictive et platonicienne de la *mimesis* aristotélicienne. Comme le fait valoir Raymond Williams, «the metaphor of 'reflection' has a long history in the analysis of art and ideas. Yet the physical process and relationship that it implies have proved compatible with several radically different theories.» ² Mais ce que toutes ces théories ont en commun, c'est l'idée que la référence ultime reste toujours cette «réalité» posée comme univoque et identifiable, comme si elle n'était pas elle-même une construction idéologique.

¹ McGrath, Charles, «The Triumph of the Prime-Time Novel», in *The New York Times Magazine*, le 22 octobre 1995, p. 52. Précisons que même si ce commentaire décrit un contexte typiquement américain, il est applicable à tous les pays dont une grande partie de la production théâtrale s'est commercialisée, comme au Canada anglais et en Angleterre.

² Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 95.

Malgré l'importante contribution des philosophes de l'École de Francfort qui ont tenté de substituer à cette métaphore du reflet le concept de correspondances (Benjamin), d'homologies et d'images dialectiques (Adorno), mettant en relief le rôle essentiel de la *médiation* dans toute production artistique; malgré les efforts des néomarxistes comme Lukacs, Williams, Jameson et Eagleton qui, dans leurs élaborations successives d'une théorie de la culture, ont donné à l'histoire, puis au langage, un rôle prépondérant, les études critiques de la télévision des premiers temps jusqu'au début des années quatre-vingt ont été largement dominées par une approche réductionniste de type spéculaire de la fiction télévisuelle. Il était d'autant plus tentant de céder à une théorie du reflet que le médium lui-même semblait la favoriser par la diffusion continue d'un «spectacle où le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence.» ¹

Il me paraît donc d'autant plus essentiel de définir précisément la spécificité des séries télévisuelles qui sont «first and foremost artificial constructs governed by the laws peculiar to the structure of fictional texts.» ² Dans cette perspective, la nécessité de mettre au jour le processus de production des textes devient inévitable, car c'est à travers celui-ci que se manifestent toutes les tensions, contradictions, convergences et complaisances qui forment la substance de la médiation. Ainsi, «the most damaging consequence of any theory of

¹ Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 36.

² Borchers, Hans, Gabriele Kreutzner et Eva-Maria Warth, *Never-Ending Stories: American Soap Operas and the Cultural Production of Meaning*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1994, p. 11.

art as reflection is that, through its persuasive physical metaphor [...], it succeeds in suppressing the actual work on material—in a final sense, the material social process— which is the making of any art work.»¹

Cette notion, qui peut paraître une évidence par rapport à la littérature, ne s'est toujours pas imposée dans les discours théoriques sur la narrativité télévisuelle à caractère sociologique et anthropologique. Parallèlement à cette assimilation de la fiction à un référent souverain, tyrannique qui occulte tout le travail créatif de reconfiguration de la réalité à partir d'une rhétorique à la fois classique et conditionnée par le média, se fait jour une occultation presque systématique (et très révélatrice) du terme même d'*auteur* : on verra plutôt affluer, sous la plume de nombreux critiques, des appellations aux couleurs archaïques ou savantes comme «scripteur», «intention auctoriale», «énonciateur», «concepteur» quand ce n'est pas sa fonction même qui est passée sous silence, au profit de celle des réalisateurs, producteurs et comédiens qui participent à la mise en images du scénario.

Encore faudrait-il départager de façon plus précise les limites de la paternité de l'oeuvre télévisuelle : le scénariste est-il uniquement l'auteur du scénario ou est-il également l'auteur de son produit, le texte audiovisuel? Il s'agit d'une question épineuse, qui s'est posée dès les débuts du cinéma en 1906 et qui a donné lieu, encore tout récemment, à de nombreuses controverses entre auteurs et

¹ Raymond Williams, op. cit., p. 97.

réalisateurs, au Québec et ailleurs. Sur le plan juridique, l'auteur se définit comme celui ou celle qui a *écrit* un texte et qui, en conséquence, reçoit les redevances liées à son degré de participation à l'oeuvre.

C'est donc sur ce terrain relativement solide que je me cantonnerai, tout en précisant qu'à la télévision, la part de responsabilité créative de l'auteur dépasse le simple scénario dans les cas où celui-ci a aussi conçu le projet de série (personnages, courbe narrative, description du milieu, choix du genre et du mode expressif, etc.). D'autre part, comme le tournage des séries télévisuelles sur support vidéo réduisent de beaucoup les possibilités techniques offertes au réalisateur, le style d'une série dépend presque exclusivement des scénarios; dans ce contexte, l'auteur devient irremplaçable et le réalisateur, interchangeable.¹

* * *

Pour mieux cerner ce qui caractérise la fiction par rapport au documentaire et au reportage, quel que soit le degré de manipulation de la réalité filmée, il conviendrait de la définir comme *inventio* qui «repose sur la promesse que *l'intégralité du visible et de l'audible est régie par l'intentionnalité d'un artiste*» [c'est moi qui souligne] ²; intentionnalité qui, déterminée par l'utilisation *stratégique* de techniques d'écriture anciennes et inédites, constitue une rhétorique

¹ C'est le cas de la majorité des téléromans : on ne peut imaginer *Le temps d'une paix* sans son auteur, Pierre Gauvreau, ou *Jamais deux sans toi* privé de Guy Fournier.

² Jost, François, «La promesse des genres», in *Réseaux*, Paris, CNET, janvier-février 1997, no 81, p. 23.

indissociable du média et de la relation de plus en plus étroite qu'entretient l'auteur avec un public élargi, composite.

3. Communication ou standardisation?

«People who seek and experience mass entertainment do not do so as isolated, autonomous individuals - as theorists of 'mass society' suggests - but, rather as group members, and in social contexts that call for a high degree of interpersonal communication.»

H. Mendelsohn (*Mass Entertainment*)

Quand La Boétie écrivait, dans son *Discours sur la Servitude volontaire* (1577) : «Les théâtres, les jeux, les farces, les spectacles, les bêtes étranges, les médailles, les tableaux, et autres telles drogueries, étaient aux peuples anciens les appâts de la servitude, le prix de leur liberté, les outils de la tyrannie.»¹, il ne se doutait pas de la fortune qu'allait connaître cette réflexion qui, se gonflant des théories marxistes sur la religion, allait nourrir plusieurs courants de pensée contemporains sur les effets néfastes des médias électroniques.

Dès son apparition vers la fin des années trente et sa mise en marché massive dans les années cinquante, la télévision a provoqué chez les universitaires des sciences humaines des vagues successives de réactions généralement négatives qui constituaient la plupart du temps un prolongement plus ou moins explicite des théories sociales néomarxistes de l'école de Francfort. Deux de ses fondateurs, notamment, Adorno et Horkheimer, ont vivement critiqué ce qu'ils appelaient l'«industrie culturelle» destinée aux masses dont l'un de leurs textes écrits en commun, «La production industrielle de biens

¹ *Oeuvres politiques*, Paris, Editions sociales, 1971, p. 65.

culturels», forme le jalon essentiel. Ils reprochent principalement aux médias électroniques comme la radio et la télévision d'empêcher toute forme de participation de la part du public, à qui l'on impose une programmation totalement standardisée et contrôlée par le «système de fer» des industries qui la financent.

Après l'avènement du cinéma et de la radio, la télévision franchit, selon eux, une étape supplémentaire dans ce nivellement culturel irrépressible, qui promet

d'accroître l'appauvrissement des matériaux esthétiques à tel point que l'identité à peine masquée de tous les produits de l'industrie culturelle risque de triompher ouvertement et d'aboutir à l'accomplissement dérisoire du rêve wagnérien de l'oeuvre d'art totale.¹

Cette standardisation se manifeste, sur le plan de la conception des produits culturels, que ce soient des films, des chansons ou des *soap operas*, par le recours à «des clichés préfabriqués [dont] la seule utilité est de correspondre à la fonction qui leur a été assignée dans le schéma.»² Cette *conspiration* capitaliste inféode l'oeuvre individuelle à l'effet qu'elle doit produire selon des formules déjà établies, ce qui explique le phénomène de la professionnalisation de la production prise en charge par des spécialistes (comme les scénaristes) qui travaillent, la plupart du temps, en équipes. Le détail irréductible, expression d'une liberté qui combat l'omnipotence d'une structure globalisante, est ainsi écrasé par une forme prédéterminée.

¹ Horkheimer, Max et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 133.

² Ibid., p. 134. Dans la version anglaise (*Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1994), il est question du «overall plan», terme qui me semble plus précis que celui de «schéma» utilisé dans la traduction française.

Dans ces généralisations extrêmes qui ne peuvent s'appliquer qu'à des modes de productions culturelles américains, à l'origine, il est impossible de ne pas remarquer qu'Adorno et Horkheimer se rendent eux-mêmes coupables de ce qu'ils reprochent aux «manufacturiers du divertissement»: en effet, ils ne tiennent jamais compte de l'agent qui oeuvre au sein du système de production ni du récepteur qui en «absorbe» les produits. Aucun organisme, aussi écrasant soit-il, ne peut complètement annihiler la dissidence, l'insubordination des créateurs et artisans qui en font partie, ni éliminer unilatéralement ce que j'appellerais l'impondérable, c'est-à-dire tout ce qui résiste, dans ce qui est vivant, à une standardisation systématique. Il existe une tension constante entre la culture naturellement conservatrice d'une institution et le dynamisme régénérateur de ses auteurs sans lequel celle-ci dépérirait à plus ou moins long terme.

D'autre part, comme l'a brillamment démontré Eco en s'appuyant sur la sémiotique et les théories de la réception, il faut absolument faire la part de *l'interprétation* (décodage) que les auditeurs / spectateurs effectuent d'un texte cinématographique, radiophonique ou télévisuel, interprétation qui donne souvent lieu à ce qu'il est convenu d'appeler un *décodage aberrant*, c'est-à-dire qui s'écarte du sens que l'encodeur entendait imposer au décodeur. Malgré les études de marché, les cotes d'écoute, les groupes-témoins utilisés pour jauger les goûts du public, ce dernier reste toujours une *construction idéale* tout à fait transitoire.

En réalité, l'encodeur et le décodeur demeurent plus ou moins étrangers l'un à l'autre: l'encodage peut se réaliser à partir de

conventions et de codes qui seront interprétés par le décodeur selon son propre niveau de compétence, ce qui rend une inféodation parfaite du décodeur au message de l'encodeur tout à fait aléatoire, d'autant plus qu'il faut aussi tenir compte de deux autres facteurs reliés à l'esthétique de la production et de la réception de la télévision : la fragmentation de la fiction en épisodes séparés par un hiatus d'une journée à une semaine et les habitudes d'écoute du public, fortement ancrées dans la vie domestique et familiale. Ainsi, «the television message is made idiosyncratic by the time it is decoded by its viewers - each family audience will negociate its own stance towards the message and so modify its meaning.»¹ Toutefois, on pourrait se demander si le téléspecteur, pendant le processus d'appropriation du texte télévisuel, ne doit pas lutter, au même titre que l'auteur, contre un certain conditionnement provoqué par le grand nombre de poncifs génériques, structurels, narratifs et expressifs qui tendent à dominer l'ensemble des productions télévisuelles.

Il n'en reste pas moins que réduire le public à une «masse indifférenciée de récepteurs», comme l'ont fait, à la suite d'Adorno et de Hokheimer, plusieurs générations successives de sociologues, de psychologues et de spécialistes des communications, me paraît beaucoup trop simpliste et présuppose une homogénéité culturelle, ethnographique et sociale du public qui ne correspond tout bonnement pas à la réalité. Les bouleversements démographiques, les tensions raciales et religieuses, l'immigration massive, la mobilité sociale, les mouvements féministes qui ont marqué les États-Unis

¹ Fiske, John et John Hartley, *Reading Television*, London and New York, Methuen, 1978, p. 110.

depuis sa fondation constituent autant de barrières aux tentatives de nivellement pessimiste d'un auditoire jugé immuable et passif.

Le terme même de «communication de masse», «an abstraction to its most general characteristic, that it went to many people, 'the masses', which obscured the fact that the means chosen was the offer of individual sets, a method much better described by the earlier word 'broadcasting'»¹, ne rend pas compte des modalités de la réception télévisuelle. Contrairement au cinéma, qui exige du public une attention absolue, favorisée par le grand écran et l'obscurité, l'écoute de la télévision s'effectue dans l'espace domestique, au milieu d'autres activités, souvent convivialement. La transmission du texte fictionnel, fortement conditionnée par divers «parasites», est donc loin d'être fluide et ne favorise pas un décodage reflétant unilatéralement les intentions originaires qui le sous-tendent.

En outre, dans le contexte d'internationalisation de produits culturels qui, encore tout récemment, étaient conçus exclusivement pour un auditoire national bien délimité, toute interprétation de la culture en termes géopolitiques restrictifs devient obsolète. Les récits télévisuels, qu'ils soient produits en Amérique du Nord, dans les pays latino-américains ou en Europe, ne connaissent plus de frontière : non seulement transitent-ils d'un pays à l'autre, mais encore, en un renversement tout à fait inédit du rapport colonisé/colonisateur, certaines formes narratives comme la *telenovela* ont exercé une influence marquante sur la fiction de la plupart des pays d'Europe et

¹ Williams, Raymond, *Television. Technology and Cultural Form*, London, Routledge, 1992, p. 24.

se sont même infiltrées aux États-Unis, dans les régions fortement dominées par une population hispanophone.¹

La majorité des théories sur la télévision qui en soulignent l'influence néfaste, qu'elles soient d'allégeance néo-marxiste, progressiste ou conservatrice, s'appuient, souvent de façon tout à fait inconsciente, sur une profession de foi de type platonicien qui pose en règle souveraine l'*utilité* du récit, son rôle comme modèle de conduite expurgé des émotions, actions funestes, lamentations, impertinences, monstruosité et frissons qui émaillent les fables homériques. Il faut «mettre fin à de telles fictions, de peur qu'elles n'engendrent, dans notre jeunesse, une grande facilité à mal faire.»²

Outre les relents judéo-chrétiens et le puritanisme inavoué qui imprègnent les discours antitélévisuels, se fait jour également une méfiance généralisée par rapport à la dimension fantasmagorique de la fiction électronique dont le but est de distraire plutôt qu'éduquer : «Fantasy, the basic element in entertainment, is both desirable and fearful. Conciliation of the ambivalence about fantasy then may take the form of direct attack upon its social and psychological utility in the attempt to make it socially and personally unacceptable, or it may take form of a nagging demand for 'realism'.»³

Cette attitude atteint son paroxysme dans la fiction télévisuelle pour enfants de 3 à 9 ans qui, sauf à de trop rares exceptions, souffre

¹ Cf. le livre *Good Times, Bad Times*, de Hugh O'Donnell, London, Leicester University Press, 1999, qui traite de cette question.

² Platon, *La république*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, livre III, p. 145.

³ Mendelsohn, Harold, *Mass Entertainment*, New Haven, College & University Press, 1966, p. 32.

d'un plus haut degré de standardisation que la fiction pour adultes dans la mesure où les niveaux sémantiques doivent rester relativement simples, ne pas trop dépasser les étapes de développement du groupe d'âge visé. En outre, depuis ces dernières années, tout particulièrement, les émissions pour enfants font l'objet d'ingérences systématiques de diffuseurs et de producteurs qui imposent à l'auteur des interdictions menaçant de façon importante sa liberté d'expression. L'auteur marche constamment sur un terrain miné : certains sujets étant carrément devenus tabous, il peut difficilement parler de la mort, de la religion, de la sexualité; toute forme d'agressivité ou de violence lui est interdite, même si elle s'inscrit, par exemple, dans une tradition narrative ou expressive comme le western, le conte folklorique ou le slapstick; les personnages ne peuvent ni boire de l'alcool ni fumer, prohibition louable, en soi, mais qui aurait, à une époque paradoxalement plus laxiste, empêché la production de *Pinocchio*, version Disney, et de tant d'autres productions pour enfants, dont une multitude de cartoons comme les «Loony Toons» de la Warner Bros.

À titre d'exemple, je me permets de citer quelques passages de recommandations écrites par un représentant de la Fox au sujet de quelques épisodes de la série d'animation *Princesse Sissi* produite par Saban et Ciné-Groupe, dont j'ai été coauteur.¹ Il faut se rappeler que

¹ Les autres diffuseurs ayant acheté la série, France 3, la RAI italienne, la RFO allemande, les réseaux anglais et français de Radio-Canada, nous inondaient également de recommandations souvent contradictoires (car chaque réseau nourrissait sa propre conception de l'émission). Le travail de François-Emmanuel Porché, directeur d'écriture (dont la fonction est de superviser la production des textes écrits par une équipe de scénaristes) et cocréateur de la série (c'est-à-dire qui a participé à la création du projet, tant sur le plan de la conception des personnages que des principales lignes d'intrigues), s'en est trouvé singulièrement alourdi : gérer les égos de tant d'intervenants

ces remarques, provenant d'un client-diffuseur qui avait acheté la série, faisaient souvent force de loi :

- «It was our understanding upon reviewing the bible that this series was intended to be non-violent. We have, however, come across scenes within these episodes which are rather violent, including war scenes, Arkas [un des «vilains» de la série] whipping the horse, the thugs menacing/attacking characters in the dark forest, and Arkas' angry spells.»

[L'agressivité du personnage d'Arkas est si exagérée, qu'elle en devient comique et ne pourrait à aucun moment effrayer les enfants, qui savent très bien qu'il s'agit de fiction.]

- «Sissi is quite young to be getting engaged and married. Considering her character is a role model for those young girls watching the series. It would be wise to have her actions meet the age standards of what is recognized in the United States (it is generally socially acceptable to marry at age 18 and is not always accepted at a younger age.»

•«Arkas develops into a violent and angry character in a few of these episodes. [...] Of particular issue is his using his whip to crop his boots. This action, which becomes his signature, is reminiscent of Nazi characters.»

[Le commentateur a dû s'inspirer de films de guerre hollywoodiens pour faire cet étrange rapprochement.]

- «In one of the episodes (# 6), they go hunting for sport. Although it is handled well in this episode as Sissi explains that 'It's cruel' to hunt animals, we recommend that there not be any further hunting for sport in this series. Otherwise, it could tell children watching that hunting a living being as entertainment is acceptable. Parents may take umbrage at the notion of this series teaching a lesson to their children.»

• «Helen 'passes the peasants' and 'she snubs them.' This series should take care not to instill in younger children watching that this sort of behavior, although accepted during the time period of Princess Sissi, is 'right' or 'good.' In general, it would be best to keep the snobbery amongst the 'bad' characters.»

[Hélène a été conçue comme une horrible pimbèche de comédie qui se comporte mal avec tous les autres personnages. Comme elle ne représente pas du tout un pôle d'identification pour les enfants, il n'y avait aucun risque qu'elle puisse les influencer négativement...]

- «Please ensure there is no alcohol or smoking present at the buffet.»

Je pourrais citer à l'infini des exemples de ce type d'intrusion dans le travail de l'auteur, qui, dans certains cas, doit également se soumettre aux diktats d'une armée de pédagogues bardés de diplômes,

tout en essayant de sauvegarder un minimum d'intégrité artistique à l'ensemble s'est avéré si difficile, qu'il m'a avoué ne plus jamais vouloir occuper ce genre d'emploi.

mais dont le métier n'est pas d'écrire ni surtout de concevoir des «contenus» pour le scénariste, réduit au rôle de «peintre à numéros». ¹ Cette toute-puissance de l'euphémisme, de l'édulcoration, cette terrible réduction au dénominateur commun, ne me semblent pas seulement l'expression exacerbée du *lieu commun* aristotélicien, mais aussi celle d'une censure d'autant plus pernicieuse, qu'elle se drape hypocritement de bonnes intentions. ²

4. Sérialité, médias et intermédialité

«Broadcast TV provides a variety of segments rather than the progressive accumulation of sequences that characterises cinematic narration. The segment form corresponds to the regime of the glance. It is relatively coherent and assumes an attention span of relatively limited duration.»

John Ellis (*Visible fictions*)

Il serait facile de croire, à première vue, que la sérialisation de la fiction littéraire et télévisuelle s'est développée unilatéralement en fonction d'impératifs commerciaux. Si l'on ne peut nier que la commodification graduelle de la culture, amorcée au 19^e siècle, s'est *matériellement* manifestée par la segmentation des romans en tranches quotidiennes, hebdomadaires ou mensuelles, il faut aussi faire la part de l'effet du médium lui-même si l'on veut éviter de tomber dans un déterminisme économique réducteur.

Le grand journal quotidien, par exemple, qui n'aurait pas existé sans l'invention de la presse rotative à vapeur et les améliorations sans

¹ Quels que soient ses mérites, la série d'animation *The Magic School Bus*, malgré sa fantaisie plutôt plaquée, me semble tout à fait représentative de l'empire qu'exercent sur la fiction pour enfants des obsessions d'adultes qui ont perdu tout contact avec leur propre enfance.

² Comme me le faisait remarquer Johanne Villeneuve, «c'est même tout le contraire d'Aristote pour qui la *doxa* est un point de départ et non un fil d'arrivée.»

précédent apportées à la fabrication du papier, devient accessible à une «masse» de lecteurs de toutes les classes sociales, qui peuvent désormais lire les grands romans de l'heure... mais par fragments. Ce morcellement, né d'une conjonction entre certaines innovations technologiques et l'accroissement inouï d'un public composite, marque le début d'un clivage idéologique entre littérature «mineure» et littérature «sérieuse», institutionnalisée ou sur le point de l'être.

Toutefois, à l'instar d'une frontière, ce clivage n'est pas étanche mais forme le lieu de déplacements continuels entre l'acceptabilité et l'inadmissibilité des productions littéraires jugées à la lumière d'une chaîne herméneutique ancrée dans la tradition. À mon sens, la sérialisation, en créant des modalités de réception conditionnées par le double rituel quotidien d'acheter le journal et de le lire dans un cercle convivial, a amorcé un mouvement d'intégration de formes considérées comme hétérogènes, incompatibles selon des canons esthétiques établis. Sur ce plan, le grand journal populaire présente des analogies importantes avec la télévision dans la mesure où le contenu des deux médias, segmenté selon les contraintes techniques qui leur sont propres, *s'harmonise avec le flux de la vie quotidienne*.

L'espace intimiste ainsi instauré par la réception morcelée et journalière de la fiction a contribué de façon importante à créer un «effet de réel» que l'on a trop souvent tendance à confondre avec le «réalisme», catégorie-valise qui, à force d'être galvaudée, est devenue inutilisable. Le rapprochement, la quasi-fusion entre la sphère publique et la vie privée amorcée par le grand journal provoque une dynamique d'échanges entre le réel et le fictif, une sorte de *circularité*

narrative que la télévision va porter à son paroxysme : on construit la nouvelle selon les paramètres d'un récit et le récit peut prendre le déguisement de l'actualité, du choc de la nouvelle.

D'autre part, la sérialisation de la fiction est également tributaire d'une nécessité commune aux deux médias, liée à leurs particularités matérielles : celle de la *variété*. Comme j'essaie de le démontrer dans la troisième partie du chapitre 5, la juxtaposition, favorisée par le fragment, de rubriques artistiques, politiques, domestiques, de nouvelles, d'un courrier de lecteurs, d'éditoriaux et d'encarts publicitaires qui servent de toile de fond au feuilleton, crée une sorte d'esthétique de l'hétérogénéité qui exerce une influence certaine sur le contenu narratif de la fiction morcelée.

En ce sens, l'environnement médiatique composite, s'inscrivant dans la mouvance des événements récents, confère au feuilleton une sorte d'*immédiateté* qui le met, en termes de réception, sur le même plan que l'actualité. Or, on peut constater le même phénomène dans les séries télévisuelles diffusées selon une stratégie de programmation tout à fait délibérée, visant à toucher, grâce à sa diversité, le plus grand nombre possible de téléspectateurs. Mais avec la télévision, l'effet d'immédiateté est renforcé par sa présence perpétuelle, comme le souligne si justement John Ellis : avec l'augmentation considérable du nombre de chaînes grâce au câble, la diffusion ne s'arrête jamais.

S'il est vrai que dans un récit, «only the end can finally determine meaning»¹, la sérialité, par sa «résistance au dénouement», remet

¹ Brooks, Peter, *Reading for the Plot*, Cambridge and London, Harvard University Press, p. 22.

profondément en cause toute téléologie sémantique. Dans une série qui, même interrompue, peut être reprise des années plus tard, il est toujours possible de *récrire l'histoire* et la fin n'est jamais que provisoire.

À cet égard, la *répétition* joue un rôle primordial, qu'elle s'exprime par le retour périodique, fixé à l'avance, d'une émission donnée dont le générique, toujours le même, nous signale le début, par la résurgence constante de motifs narratifs s'articulant selon une matrice structurale prédéterminée ou par la permanence des personnages qui l'incarnent.¹

L'hiatus temporel qui sépare la diffusion de chaque épisode d'une série ne forme, sur ce plan, qu'une fausse discontinuité : en réalité, le téléspectateur le comble toujours en créant un *syntagme narratif implicite*, c'est-à-dire en imaginant les événements qui se sont déroulés *entre* deux épisodes, ce qui, à mon avis, égratigne quelque peu les idées reçues qui prêtent une passivité absolue au public télévisuel. Je prétends au contraire que celui-ci choisit, en une espèce de contrat tacite avec l'auteur, de s'engager sur un terrain narratif dont il connaît si bien les conventions, qu'il sait en identifier et en apprécier les moindres écarts. Si bien que la répétition, loin de créer une stase esthétique qui empêcherait toute évolution, toute transformation de la fiction télévisuelle tant sur le plan formel qu'idéologique, devient plutôt le moteur de digressions et de

¹ Cf. le chapitre 6 dans lequel je développe cette question en profondeur.

déviations débouchant sur la formation de nouvelles modalités narratives.

* * *

S'il est vrai qu'à l'orée du nouveau millénaire, «la production culturelle, inextricablement liée aux médias et à leurs moyens de représentation et de diffusion, est devenue explicitement *intermédiatique* [souligné dans le texte]» ¹, il me semblerait intéressant d'interroger la validité du concept par rapport à la fiction télévisuelle et même, d'essayer d'en discerner des traces historiques avec l'émergence du feuilleton sérialisé du 19^e siècle.

L'intermédiarité pourrait se définir comme conjonction transitoire d'un ou de plusieurs médias consacrés par une certaine tradition, avec un nouveau médium qui, tout en s'appuyant dans un premier temps sur les modalités et conventions du médium dominant, finit par s'en détacher *partiellement* en créant des modes d'expression qui lui sont spécifiques. Je dis partiellement, parce qu'à mon sens, le nouveau médium ne réussit *jamais* à s'autonomiser complètement par rapport aux médias qui l'ont précédé. Car il ne s'agit pas d'un mouvement linéaire, téléologique tendant vers un progrès technologique irrépressible, mais plutôt de cycles, s'inscrivant à la fois dans une évolution diachronique et dans une circularité synchronique.

L'apparition de la presse rotative à vapeur dans les années 1830 permet la création du journal à grand tirage qui, sans être

¹ Texte de présentation du colloque *La nouvelle sphère intermédiatique* organisé en mars 1999 par André Gaudreault et Terry Cochran, professeurs à l'université de Montréal.

nécessairement un nouveau médium, puisque le journal et le périodique (à tirage restreint) existent déjà, peut être considéré comme un support médiatique inédit, le précurseur des mass media modernes. Le roman-feuilleton, qui apparaît très tôt au rez-de-chaussée des journaux à 40 francs, en devient rapidement la locomotive. Tout en exploitant certaines modalités du théâtre et du roman, le roman-feuilleton forme presque d'emblée un *genre nouveau*, un genre hybride mais qui développe une rhétorique narrative distincte, fondée essentiellement sur la sérialité.

Ce qu'il faut souligner, ici, c'est que dès l'émergence d'un média s'adressant, pour la première fois, à un très grand nombre de lecteurs, la fiction narrative va jouer un rôle crucial : c'est grâce à elle que les grands journaux parviennent à accroître et fidéliser leurs lecteurs et à assurer leur survie financière. Elle forme également, dans son environnement journalistique, une *enclave* qui, tout en subissant l'influence de son milieu (dont la diffusion quotidienne et la sérialité constituent les principales incidences), élabore peu à peu une rhétorique narrative qui lui est propre, mais qui est traversée tout de même par des courants et des modes déjà éprouvés au théâtre et dans les romans publiés sous forme de livre. Je pense, notamment, au gothique, au mélodrame et au réalisme domestique, qui consacrent une sorte de *perméabilité médiatique* irrépressible et remettent en cause non seulement l'autonomie du théâtre et du roman en tant que médias, mais aussi la codification hiérarchisante, instaurée par la critique, séparant «l'art» de la culture populaire. ¹

¹ Les chapitres 3, 4 et 5 traitent de l'aspect historique de ces essaimages intermédiatiques.

Par un effet paradoxal si l'on pense à l'étymologie du terme *médium* (du latin, milieu, centre), l'apparition d'un nouveau médium provoque un *décentrement* des médias déjà enracinés dans une tradition plus ou moins longue. Ainsi, le roman-feuilleton, diffusé massivement dans les journaux, va remettre profondément en cause les pratiques littéraires dominantes. L'hybridité flamboyante de sa rhétorique, forgée à partir de certains archétypes narratifs et expressifs du mélodrame, du *romance*, du roman picaresque, du fantastique allemand et anglais, traversée par les orages de l'actualité, par les misères de la vie urbaine et industrialisée, par la criminalité croissante et la répression policière de plus en plus organisée, s'inscrit également dans un mode de diffusion parcellaire qui l'oblige à créer une organisation inédite de la matière narrative dont le *suspense* devient le procédé dominant.

Du procédé au genre, le pas est vite franchi, même si le terme comme tel, «attesté isolément au début du XXe siècle, s'est répandu en français à partir des années 1950 à propos d'un passage de film, puis de récit»¹. Intervalle et délai, le suspense devait forcément devenir le dynamisme narratif hégémonique du feuilleton, qu'il soit littéraire ou télévisuel.

En outre, comme le soutient Raymond Williams, le contenu des récits télévisuels s'est élaboré, dans la télévision des premiers temps et encore de nos jours, de façon *parasitaire*, c'est-à-dire à partir de formes, de genres, de médias en pleine maturité ou tombés dans un

¹ *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, dictionnaires le Robert, 1994, p. 2058.

certain déclin. Par exemple, de nombreuses cases horaires étaient occupées par des films et par des pièces de théâtre enregistrées pour la télévision; des dramaturges, qui avaient fait leurs premiers pas à la radio, ont écrit des dramatiques en fonction du nouveau médium, mais avec l'apport de leur double expérience au théâtre et à la radio; les auteurs de *soap operas* ont puisé leur matière narrative dans des motifs qui constituaient déjà les fondements du mélodrame théâtral et feuilletonesque et que la radio avait exploités. Ainsi, «aucun médium n'a d'existence ni de signification seul, mais seulement en interaction constante avec les autres média [sic].»¹

¹ McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p. 43.
J'ajoute que dans le cadre nécessairement restreint de ma recherche, il m'est impossible d'approfondir la question des échanges entre le cinéma et la télévision, assez riche pour donner matière à une autre thèse. Mais j'en aborde quand même quelques aspects dans le chapitre 7.

CHAPITRE I : NAISSANCE DE LA LITTÉRATURE INDUSTRIELLE

«Les méfaits, les méprises, les ruptures et les conflits ne sont-ils pas toujours dignes d'être racontés?»

Johanne Villeneuve (*Le sens de l'intrigue*)

1. Le «public inconnu»

«The Unknown Public is, in a literary sense, hardly beginning, as yet, to learn to read. The members of it are evidently, in the mass, from no fault of theirs, still ignorant of almost everything which is generally known and understood among readers whom circumstances have placed, socially and intellectually, in the rank above them.»

Wilkie Collins (*The Unknown Public*)

Si la constitution d'une littérature destinée principalement à un public populaire ¹ est loin d'être nouvelle, l'apparition de ce que Sainte-Beuve appelait, en 1839, la littérature industrielle, inaugure un phénomène tout à fait inédit. En effet, cette littérature dite facile, de divertissement, est la «conséquence directe d'une transformation technique de la presse» ², la fabrication mécanique de papier bon marché et l'invention des grandes presses rotatives, qui permettent, pour la première fois dans l'histoire de l'imprimerie, de produire à moindre coût non seulement une grande quantité de monographies mais aussi (et surtout) des revues et journaux à grand tirage.

Jusqu'en 1800, les méthodes de fabrication du papier et les techniques d'impression n'avaient guère changé depuis plus de trois siècles. Mais, comme l'affirme Michael Twyman, «the demands of a

¹ Pour le définir sommairement, c'est un public composé de lecteurs récemment alphabétisés ou à demi-illettrés se recrutant surtout parmi les classes sociales les moins favorisées (paysans, ouvriers, commis, domestiques, etc.). Neuman, dans *Popular Literature*, définit la littérature populaire en ces termes : «what the unsophisticated reader has chosen for pleasure.»

² Tortel, Jean, «Le roman populaire», *Histoire des littératures*, Paris, Gallimard, 1958, tome III, p. 1579.

new reading public, coupled with the growth of trade, created a climate which encouraged experiment in all branches of printing in the early nineteenth century.»¹ Le passage de l'artisanat à la mécanisation marque une véritable révolution : si le compositeur manuel, même le plus efficace, arrivait à composer environ 350 mots à l'heure, en 1860, les imprimeurs du journal *The Times*, grâce à la presse rotative horizontale Hoe fonctionnant à vapeur, pouvaient produire 20 000 copies à l'heure. À noter que le matériau utilisé pour la fabrication du papier, les guenilles, devenait de plus en plus rare et coûteux. De nombreuses recherches, la plupart infructueuses, furent menées afin de trouver une matière première moins onéreuse. Ce n'est qu'après les années 1850 que le bois et l'alfa finirent par remplacer graduellement les haillons, qui continuèrent cependant à être utilisés pour le papier de haute qualité.²

C'est à la fameuse *Presse* d'Émile de Girardin que revient le mérite d'avoir été l'un des premiers journaux français, avec *le Siècle* de Dutacq, à inaugurer la diffusion quotidienne par tranches de romans, les romans-feuilletons :

La vie littéraire quotidienne s'était rassemblée pendant cinquante ans autour des revues. Vers la fin du premier tiers du siècle, les choses commencèrent à changer. Les belles-lettres trouvèrent grâce au feuilleton un débouché dans la presse quotidienne. L'apparition du feuilleton résume à elle seule les transformations que la révolution de Juillet avait apportées à la presse. Sous la Restauration on n'avait pas le droit de vendre les journaux aux numéros; on ne pouvait recevoir une publication qu'en souscrivant un abonnement. [...] *La Presse*, le journal de Girardin, a joué un rôle décisif dans cette ascension. Il a introduit trois innovations importantes: l'abaissement du prix de l'abonnement à 40 F, les petites annonces et le roman-feuilleton. En même temps, l'information brève, abrupte, commença à faire

¹ *In Printing 1770-1970: an Illustrated History of its Development and Uses in England*, London, Eyre & Spottiswoode, 1970, p. 48.

² Pour plus de détails sur ce sujet, Cf. le livre de Twyman déjà cité.

concurrence à l'exposé composé. L'information avait l'avantage de pouvoir être utilisée à des fins commerciales.¹

L'essor du roman-feuilleton, devenu le principal mode de diffusion des romans dans toutes les nations industrialisées (la France, l'Angleterre et les États-Unis, surtout, mais aussi, dans une moindre mesure, l'Allemagne, la Russie et l'Italie), s'explique également par l'alphabétisation progressive de classes défavorisées de la population, qui n'avaient eu accès, jusqu'à présent, sous forme imprimée, qu'à la littérature de colportage, aux pamphlets à saveur politique, aux tracts religieux et à des éditions bon marché de la bible : «Chap-book literature, viz. the pamphlets, ballads, and broadsides, sold by chapmen or chafferers at fairs and markets, or hawked by them from house to house in the country, composed the only literature accessible to the mass of the people during the centuries anterior to the present.»²

L'alphabétisation, si elle a connu des progrès remarquables au 18^e siècle, va devenir un raz-de-marée au siècle suivant en s'alliant aux progrès de la technologie : «No longer were books and periodicals written chiefly for the comfortable few; more and more, as the century progressed, it was the ill-educated mass audience with pennies in its pocket that called the tune to which writers and editors danced.»³

Bien sûr, cette alphabétisation ne se fait pas sans ratés ni régressions. En Angleterre, surtout, les autorités résistent à l'idée que

¹ Benjamin, Walter, *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, *passim*.

² Cité par Gilles Duval dans *Littérature de colportage et imaginaire collectif en Angleterre à l'époque des Dicey (1720-v. 1800)*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, p. 33.

³ Altick, Richard D., *The English Common Reader*, Chicago, The University of Chicago Press, 1957, p. 5.

le peuple ait accès à l'éducation, qu'elles considèrent comme dangereuse dans la mesure où elle peut contribuer à propager des idées séditeuses. Et les événements vont leur donner raison, puisque, à l'orée du 19^e siècle, les pamphlets révolutionnaires de Thomas Paine atteignent une diffusion prodigieuse : on parle, pour la deuxième partie de *The Rights of Man*, d'une circulation totale d'un million cinq cent mille copies. Même si ces chiffres sont sujet à caution, ils témoignent d'un intérêt sans précédent des classes populaires pour une nourriture intellectuelle plus substantielle que les tracts religieux simplistes et très moralisateurs et les romances à deux sous : «A shift in the balance of political forces was inaugurated as public opinion, expressed, interpreted, aroused by the mass-circulation newspaper, became a potent fourth estate.»¹

D'autre part, l'exode massif des campagnes vers les villes, provoqué par la croissance industrielle qui remet profondément en cause l'économie artisanale, se conjuguant avec la prolétarisation de cette population déracinée, joue également un rôle essentiel dans l'hégémonie du roman-feuilleton et du «serial» anglais et formera même une partie de sa matière et substance. Il faut en effet attendre Eugène Sue et Dickens pour que les classes laborieuses soient représentées dans la littérature et la démocratisation de la lecture n'y est sans doute pas étrangère. De plus, les nouvelles conditions de vie de cette masse de «migrants» venus chercher du travail dans les grandes villes exercent une influence importante sur leurs goûts en

¹ Brooks, Peter, *Reading for the Plot*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1992, p. 147.

matière de littérature populaire : «the old romances which had done good service in the reprint libraries began to appear archaic to the new town readers. Their language was uncongenial to the worker accustomed to the idiom of the broadsheet and melodrama, and the life they portrayed strange.»¹ Pour citer un exemple, parmi les classiques réimprimés en éditions bon marché, *Pamela*, de Richardson, n'avait plus aucune résonance chez ce nouveau public, pour qui ce roman n'était qu'une description fidèle des mœurs d'une époque depuis longtemps révolue. Par contre, le mélodrame revient en force dans les feuilletons et serials qui envahissent le marché à partir des années 1830, et les liens de ceux-ci avec le théâtre de boulevard se resserreront de plus en plus.²

Mais au-delà de l'accès d'un public populaire élargi à une grande variété de textes imprimés, on parle ici de l'émergence d'une masse de lecteurs qui, quoique vivant toujours (plus que jamais) en marge des classes dominantes, possèdent dorénavant un certain pouvoir sur ce qui s'écrit. Entre les auteurs et ce public inconnu s'instaure une sorte d'«intimité» singulière, sans exemple, que les directeurs de journaux cultivent soigneusement en communiquant aux feuilletonistes les commentaires des lecteurs, même s'ils sont défavorables. Il s'agit de la première manifestation, dans la littérature imprimée, d'une sorte d'interactivité qui ne peut se réaliser que dans le contexte d'oeuvres en cours de production et publiées *progressivement* en numéros séparés : «in his constant communication with the reader the writer is

¹ James, Louis, *Fiction for the Working Man*, Harmondsworth, Penguin University Books, 1974, p. 29.

² Cf. le chapitre 4 consacré au mélodrame.

forced into a frankness of expression, and to speak out his own mind and feelings as they urge him... It is a sort of confidential talk between writer and reader.»¹

Cette réciprocité se traduit notamment par les interventions de lecteurs qui souhaitent apporter des changements au récit en cours : ainsi, certains écrivent à Thackeray pour que dans *Pendennis*, Laura épouse Warrington et Clive Newcome, Ethel et l'auteur finit par se plier aux désirs de son public. Une lectrice, ayant servi de modèle contre son gré pour le personnage de Miss Mowcher dans *David Copperfield*, écrit à Dickens pour s'en plaindre; Dickens changera le personnage entre les chapitres XXII et XXXII. L'effet d'un numéro est immédiat et l'auteur, qui n'a pas encore écrit la suite, a tout loisir de transformer son histoire au gré des demandes formulées expressément par le public ou selon les fluctuations de la vente des numéros, alerte rouge que les sérialistes ne négligent jamais.

Cependant, la volatilité des goûts du public crée chez les feuilletonistes une angoisse non seulement financière, mais créative. Dickens y était particulièrement sensible : «The accounts after the second number of *Our Mutual Friend* showed a fall, and this left him, he said, 'going round and round like a carrier pigeon, before swooping on number seven.»² La situation est en tout point semblable pour le scénariste télévisuel dont le scénario entre en production et est diffusé en général seulement quelques semaines après avoir été écrit. Les cotes d'écoute et les commentaires des téléspectateurs

¹ Passage de la préface de Thackeray à *Pendennis*, cité par Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-forties*, Oxford, Clarendon Press, 1954, p. 33.

² Kathleen Tillotson, op. cit., p. 35.

influencent ainsi l'écriture des épisodes suivants, dans lesquels l'auteur, par exemple, met en valeur un personnage ou en fait disparaître un autre, selon sa popularité ou son échec auprès du public.

Ce contact direct avec le lecteur n'a pas que des effets avantageux sur la production des oeuvres romanesques : il donne à celui-ci un pouvoir censorial qui, se doublant des «convenances des marchands», exercera une pression parfois dévastatrice sur les auteurs, surtout Balzac, qui, dès ses premières oeuvres publiées en feuilletons, «se heurte à une véritable censure du public, qui vient contrecarrer ses projets et peser sur la composition de son oeuvre.»¹ Les lecteurs se plaignent généralement de détails jugés trop grivois pour un journal qui «traîne» partout ainsi que des passages descriptifs ennuyeux et des conversations «insipides». Girardin fait même envoyer directement à Balzac les lettres réprobatrices des abonnés qui menacent d'interrompre leur abonnement, s'ils ne l'ont pas déjà fait.²

À ces exigences du public s'ajoutent celles des gérants de journaux qui imposent aux auteurs un rythme de production infernal, dont Balzac souffrira plus qu'aucun autre feuilletoniste car il est très perfectionniste et a besoin de temps pour corriger ses épreuves. Or, les dates de tombée fixées selon des impératifs qui n'ont rien à voir avec l'esthétique de l'oeuvre romanesque mais avec les besoins du journal lui-même (vides à combler, renouvellements des abonnés,

¹ Guise, René, «Balzac et le roman-feuilleton, in *l'Année balzacienne*, 1964, p. 292.

² Un siècle et demi plus tard, ce pouvoir du lecteur de masse s'exerce encore avec autant de force sur le romancier populaire; Stefen King en rend compte dans *Misery*, dans lequel il représente le lecteur sous les traits d'une psychotique brisant les jambes de son auteur préféré afin de le tenir prisonnier chez elle et de l'obliger à écrire exclusivement ce qu'elle désire lire.

publication parallèle d'autres feuilletons) ne permettent pas à Balzac de réviser ses textes comme il le souhaiterait, au point qu'il lui arrive de ne pas terminer un roman à temps, comme celui qu'il avait intitulé *la Haute banque* (qui allait devenir *la Maison Nucingen*) et que Girardin remplace par un roman de Dumas.

D'autre part, les oeuvres doivent être «taillées sur mesure» : «elles ne doivent pas être trop longues, ni trop courtes. La dimension idéale est de six feuilletons.»¹, ce qui dérange particulièrement Balzac qui éprouve de la difficulté à comprimer dans un tel carcan ses oeuvres qui «prennent souvent des développements qu'il n'avait pas prévus» (Guise, p. 295). Si Soulié, Sue et Dumas-Maquet² ont su exploiter à leur avantage le découpage propre au feuilleton en développant des techniques narratives qui entretiennent l'intérêt du public (techniques s'appuyant sur le suspense, le mélodrame, des éléments de terreur empruntés au roman gothique, le sensationnalisme du fait divers macabre), Balzac, lui, se sentira toujours mal à l'aise dans ce genre nouveau dont Nettement a très bien résumé les règles : «Multiplier les incidents, sacrifier le vraisemblable à l'imprévu, compliquer sans cesse la situation, sauf à couper les noeuds qu'on ne peut délier, prodiguer les péripéties, en substituant la brosse au pinceau, pour emplir plus vite une toile plus étendue.»³

Les sérialistes, tout en bénéficiant de la prospérité engendrée par l'industrialisation de l'édition (et encore, ils signent souvent des

¹ René Guise, op. cit., p. 295.

² Cf. le chapitre 2 sur l'étroite collaboration entre Dumas et Auguste Maquet qui ont coécrit, à part égale, tous les grands romans imputés uniquement à Dumas.

³ Nettement, Alfred, *Histoire de la littérature française sous la Monarchie de Juillet*, Paris, Lecoffre, 1888, t. II, p. 251.

contrats désavantageux par peur de se mettre à dos les éditeurs), sont désormais obligés de se plier aux lois souvent aliénantes de ce nouveau marché : «I have learned to look at everything in a mercantile sense, & to write solely for the circulating library¹ reader whose palette [sic for palate] requires strong meat, and is not very particular as to the quality.»² Intéresser représente désormais l'unique obligation du roman, un roman multiforme devenu le mode de diffusion hégémonique de la fiction.

2 La «fabrique» de romans

«Le bon goût est une précaution prise par le bon ordre.»

Victor Hugo

L'expression de Sainte-Beuve, «littérature industrielle», même si elle traduit un mépris certain, est loin d'être dénuée d'intérêt dans la mesure où, à l'ère de la mécanisation de plus en plus grande du travail, elle exprime une constatation importante : il est maintenant impossible de séparer le texte de son mode de production. Cependant, ce sont les effets jugés néfastes de cette nouvelle dynamique qui préoccupent Sainte-Beuve et beaucoup de ses contemporains (notamment Alfred Nettement dont nous reparlerons) : à leurs yeux, une littérature produite et diffusée si massivement ne peut posséder les qualités d'une oeuvre créée artisanalement. La presse, «ce bruyant rendez-vous, ce poudreux boulevard de la

¹ Sortes de clubs de lecture payants fondés en Angleterre par Mudie et qui, moyennant une somme forfaitaire, louaient des livres à leurs abonnés. Presque tous ces volumes avaient paru au préalable sous forme de feuillets dans un périodique ou dans des «penny parts».

² Wolff, Robert Lee, *Sensational Victorian : the Life and Fiction of Mary Elizabeth Braddon*, New York and London, Garland Publishing Inc., 1979 p. 155.

littérature du jour», constitue le principal agent de «l'invasion de la démocratie littéraire» qui met la littérature à la portée du tout-venant. «De nos jours le bas fond remonte sans cesse, et devient vite le nouveau commun, le reste s'écroulant ou s'abaissant.» ¹

Le jugement critique des oeuvres littéraires devient d'autant plus ardu que, dans la foulée de ces innovations technologiques, la plupart des romans, quelle que soit leur facture, sont d'abord diffusés par tranches avant d'être publiés en volumes : le roman-feuilleton se confond donc presque totalement avec la littérature institutionnalisée par les critiques. Qui plus est, même les romans qui, à l'origine, n'ont pas été écrits en fonction du découpage mais en vue d'une publication en volumes traditionnelle, subissent l'influence des conventions créées par le roman-feuilleton. Hugo, par exemple, s'est nettement inspiré des *Mystères de Paris* pour son roman *les Misérables*, dans lequel se déploient toutes les polarités du mode mélodramatique ainsi que l'esprit réformiste qui traverse toute l'époque. Dans cette perspective, presque tous les romanciers, qu'ils soient «populaires» ou non, ont en commun une «conception romantique du roman [qui devient] une immense fresque où la société, qu'elle soit contemporaine ou parée de défroques historiques, [est] peinte tout entière.» ²

En outre, la production de romans s'intensifie, gonfle comme un fleuve en crue, envahissant villes et campagnes. Les critiques s'y débattent, essayant de l'endiguer au nom d'une esthétique du roman qu'ils ont du mal eux-mêmes à définir car elle est mouvante, en

¹ Sainte-Beuve, «De la littérature industrielle», in *Revue des deux mondes*, 4e série, Paris, 1839, p. 681 et p. 691.

² Jean Tortel, op. cit., p. 1580.

continuelle transformation. L'institutionnalisation des oeuvres littéraires au nom de canons esthétiques communs, qui va de pair avec la constitution de l'identité de la nation dont la littérature constitue l'agent principal (dans les universités, par exemple), devient, à partir du moment où les textes se commodifient, une entreprise épineuse et équivoque, voire stérile.

Ce qui dérange aussi les critiques à l'ère de la «fabrique d'aventures à la ligne», c'est l'intrusion de considérations pécuniaires dans le sacro-saint temple de l'art. Il est de mauvais ton qu'un auteur exige de se faire rétribuer équitablement au lieu de se faire dignement voler par les éditeurs. On l'accuse d'avoir sacrifié l'art sur l'autel du mercantilisme et de la vénalité. Nettement s'en prend tout particulièrement à Eugène Sue, l'auteur le plus coté dans le monde du roman «économique», qui «règne» sur trois journaux à 40 francs grâce à ses succès phénoménaux :

M. Sue [...] presse des nuées et il en tire de l'or, il bat monnaie dans la rue Montmartre avec des rêves. On aurait bon air à le critiquer, vraiment, et l'on serait le bien venu ensuite à solliciter de lui un de ces scandales littéraires bien lucratifs, une de ces immoralités bien marchandes qui vous achalandent un journal et battent le rappel en faveur de la caisse. » ¹

En revanche, le roman-feuilleton étant vite devenu la locomotive de la presse à 40 francs qui n'arriverait pas à survivre sans lui, la critique s'en trouve muselée; elle ne peut en effet se permettre de mécontenter les auteurs qui tiennent au bout de leur plume un si grand nombre d'abonnés. La réclame, «la petite note glissée vers la fin, à l'intérieur du journal, d'ordinaire payée par le libraire, insérée le même jour que l'annonce ou le lendemain, et donnant en deux mots

¹ Nettement, Alfred, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Paris, Perrodil, 1845, p. 62.

un petit jugement flatteur qui prépare et préjuge celui de l'article» (Sainte-Beuve, p. 682), acolyte de l'annonce, sonne le glas de l'indépendance d'esprit.

* * *

Si c'est à Beaumarchais que revient le mérite d'avoir été le premier à instituer une société de perception reconnaissant aux auteurs de théâtre la propriété de leur oeuvre et le droit de toucher à un pourcentage des recettes, ce sont les sérialistes et feuilletonistes, Dickens, Collins, Reynolds, Balzac et Sue en tête, qui non seulement s'improvisent carrément hommes d'affaires, mais commencent aussi à prendre une conscience aiguë de leur rôle social, de l'influence que peuvent exercer leurs oeuvres sur les problèmes provoqués par une industrialisation souvent expéditive et qui laisse sur son passage le limon méphitique de la misère la plus odieuse.

Mais de même que les presses dévorent le papier, les feuilletonistes sont dévorés par la nécessité de produire une quantité effroyable de textes dans des délais très serrés. Comme en témoigne Mary Elizabeth Braddon dans une lettre à son ami Bulwer-Lytton, «I have never written a line that has not been written against time.» La soif de fiction augmente sans cesse, elle est insatiable : écrire devient un labeur, au même titre que celui des ouvriers des fabriques, justement. Pour répondre à cette demande croissante, certains feuilletonistes, comme Dumas, ont recours à des «nègres», armée de l'ombre de la fiction, mercenaires anonymes qui écrivent souvent sur deux fronts, celui de l'écriture «honteuse», vénale, et celui de la

littérature «honorable», institutionnalisée. Cette pratique, relativement nouvelle, elle aussi, mais qui perdure jusqu'à nos jours, dégoûte tout particulièrement les critiques, notamment Eugène de Mirecourt, qui en dénonce l'indignité avec fureur.¹

D'autres pratiques, peut-être encore plus «inavouables», contribuent à noircir la réputation des feuilletonistes : le plagiat, les emprunts non identifiés et le piratage. Si elles sont apparues dès l'invention de l'imprimerie, elles prennent, à l'époque de la «massification» de la production de la fiction écrite, les proportions d'une épidémie virulente, incontrôlable.

Just as it was the theatre of the Porte Saint-Martin that staged so many melodramas that inspired English playwrights to emulation, plagiarism, or even outright theft, so it was French fiction that provided an inexhaustible well of inspiration for the harassed English writer of penny romance.²

Ainsi que l'explique Michael R. Booth, la légifération encore très laxiste en matière de droits d'auteur au théâtre encourageait ces «adaptations» illicites, et «from the manager's point of view it was much quicker and much cheaper to pay an author a few pounds to translate and adapt a French piece than to get him to write something new.»³ Et comme les dramaturges puisaient eux-mêmes la matière de leurs pièces d'autres oeuvres non identifiées, ces plagiats croisés se cumulaient, formant un entrelacement d'emprunts quasi inextricable.

Dans une autre lettre à Bulwer-Lytton, Mary Elizabeth Braddon avoue: «I have read Soulié, at least many of his stories, and have helped myself very freely to some of them for my anonymous work. He is

¹ Cf. le chapitre 2 consacré à l'écriture de collaboration.

² Robert Lee Wolff, *op. cit.*, p. 128.

³ Dans *English Melodrama*, London, Herbert Jenkins, 1965, p. 49.

certainly magnificent for continuous flow of invention, incident arising out of incident.»¹ Ce qu'elle ne dit pas, c'est qu'elle s'est aussi largement inspirée d'oeuvres d'autrui pour son travail *signé* : elle avait *Madame Bovary* en tête quand elle a rédigé *The Doctor's Wife*, et on pourrait multiplier les exemples. Les commandes pressantes des éditeurs obligent les sérialistes à inventer constamment de nouvelles variations à partir d'un fonds narratif déjà constitué : «I look round and find everything on this earth seems to have been done, and done and done again! [...] I will give the kaleidoscope (which I cannot spell) another run, and will do my very best with the old bits of glass and pins and rubbish.»²

Des éditeurs peu scrupuleux publient de nombreuses imitations des oeuvres de Dickens : *Oliver Twist* devient *Oliver Twiss*, *Nicholas Nickleby*, *Nickelas Nicklebery*, *Dombey and Son*, *Dombey and Daughter*, etc. Cependant, ce type de plagiat plus manifeste, sous la plume d'auteurs comme Nicholson et Reynolds, devient une pratique littéraire digne d'intérêt dans la mesure où, d'une part, l'imitation *radicalise* ce que Dickens n'osait aborder ouvertement, «singles out and intensifies [his] reformist zeal.»³ et, d'autre part, rend Dickens accessible à un public plus fruste car, contrairement à ce que la plupart des critiques ont affirmé jusqu'à présent, la popularité de Dickens se limitait aux classes favorisées et n'avait atteint les classes laborieuses que *grâce à ces plagiats* Reynolds, qui ne se contentait

¹ Robert Lee Wolff, op. cit., p. 128.

² Extrait d'une lettre de Braddon à son éditeur, citée par P. D. Edwards dans *Some Mid-Victorian Thrillers*, St.Lucia, University of Queensland Press, 1971, p. 22. Je reviens sur cette question de «l'épuisement narratif» dans le chapitre 6.

³ Louis James, op. cit., p. 62.

pas de faire son nid dans l'oeuvre des autres mais a produit de nombreux *serials* de son cru (sans aucun doute avec l'aide de collaborateurs anonymes, à l'instar de Dumas), était un chartiste convaincu qui, pour mieux convaincre ses lecteurs à peine alphabétisés de son crédo politique réformiste, combinait les stéréotypes du *romance* (de type gothique, généralement) à la dénonciation des injustices sociales. À l'instar des auteurs de la même école politique, comme W J. Linton et Ernest Jones, Reynolds favorisait l'intrigue à la caractérisation psychologique nuancée : «[Chartist] authors consciously broke away from the character development and unified action found in the bourgeois novel in order to emphasize the political implications of a situation. [...] The courage of the hero combined with his many misfortunes focuses the anger of the reader against those in power.»¹

À cette époque de grande crue éditoriale, «the most useful apparatus of the editor was generally a pair of scissors.»² En effet, pour remplir les pages de leurs publications, les éditeurs de revues qui apparaissent aussi vite qu'elles disparaissent empruntent à d'autres périodiques des articles jugés intéressants. Ce sont des collages éphémères qui recyclent de la matière première pour ensuite se retrouver dans le caniveau, avec d'autres détritits non identifiables. En réalité, presque toutes ces publications sérielles ont matériellement disparu de nos jours, et celles qui subsistent ne doivent leur survie que parce qu'elles ont été brochées sous forme de volume, souvent par

¹ Vicinus, Martha, *The Industrial Muse*, London, Croom Helm, 1974, p. 114.

² Louis James, *op. cit.*, p. 19.

erreur. C'est ainsi que *Varney the Vampire*, un «penny dreadful» sérialisé sous forme de petites brochures, a échappé à la destruction.¹

Les auteurs anglais se font également flouer quand certains éditeurs américains publient leurs oeuvres sans leur verser de royalties. En s'industrialisant, la littérature se transforme en commodité, en une marchandise transformable, transitoire, éphémère, détachable. Cette vague de textes imprimés dans les journaux à grand tirage inaugure donc un phénomène troublant, sinon inquiétant : celui de la fugacité des textes devenus jetables et, par extension, le problème de leur conservation archivistique. L'extrême difficulté de trouver, de nos jours, des exemplaires bien conservés des premiers journaux à grand tirage (*La Presse, Le Journal des Débats*, etc.), de penny dreadfuls et de périodiques bon marché, de brochures vendues dans la rue, prive les chercheurs de documents essentiels pour pouvoir rendre compte de toutes les pratiques culturelles d'une époque donnée.² On me dira que les textes jetables existaient déjà, sous forme de brochures de colportage; mais il s'agit ici d'une généralisation et d'une accélération tout à fait «inédites» de la circulation des textes-marchandises débités en pièces détachées.

Pourtant, la sérialisation des textes et leur diffusion massive, si elles les condamnent à la fugacité (relative dans le cas où le texte est publié sous forme de livre par la suite), constituent également (et paradoxalement) une course contre la mort, la finalité : «l'accélération du trafic, le rythme de la transmission des nouvelles qui règle la

¹ Cf. le chapitre 3.

² Cf. l'épilogue, dans lequel j'aborde la question de la conservation des oeuvres radiophoniques et télévisuelles.

succession rapide des différentes éditions des journaux, visent à éliminer toute fin brutale, toute interruption.»¹ La fameuse «suite au prochain numéro» crée en effet une sorte de passage métaphorique dans lequel tout est mis en oeuvre pour séduire le lecteur et surtout, garantir sa fidélité, non plus comme abonné, mais comme acheteur qui se procure le journal dans la rue, là où «le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis.»²

D'emblée, le feuilleton a partie liée avec des motifs financiers : en contribuant à l'augmentation du tirage d'un journal, il permet d'accroître le nombre et le prix des réclames qui y sont insérées, et les revenus que ces annonces rapportent tendent, sinon à remplacer, du moins à étayer l'apport financier des lecteurs. À la fois «symptôme» et agent de l'abondance économique, la littérature industrielle fait des mots imprimés un luxe à la portée de tous : même transitoires, ils sont partout, sous toutes les formes, dans les gares, les cafés, les kiosques à journaux, les cercles de lecture, les hôtels particuliers, les maisons bourgeoises, les bouges, les fabriques et les faubourgs.

3. Suprématie de l'intrigue et sérialité

«Like children bathing on the shore,
Buried a wave beneath,
A second wave succeeds, before
We have had time to breathe.»

Matthew Arnold («Obermann»)

¹ Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 92.

² Passage de Balzac cité par Benjamin, *op. cit.*, p. 66.

Le roman-feuilleton, dès ses débuts, et surtout au cours du siècle, quand il commence à se «spécialiser», *repose largement sur l'intrigue*, une intrigue trépidante qui semble refléter la vie agitée des grandes villes.

On peut même observer un phénomène d'accélération du rebondissement de l'intrigue dans les feuilletons qui, à l'orée de la Première Guerre mondiale, avant de jeter leurs derniers feux et disparaître, va jusqu'au «délire événementiel», pour reprendre l'expression de Tortel.

Cette suprématie de l'intrigue semble s'établir au détriment de la tradition du roman d'analyse initiée par Mme de La Fayette et poursuivie par Benjamin Constant. Dans *Adolphe*, «une composition rigoureuse retraçait la courbe d'une aventure psychologique : chaque chapitre en éclairait un moment et, dans sa brièveté, renonçait à tout ce qui n'était pas essentiel.»¹ Cette rigueur et cette économie disparaissent totalement dans le contexte de l'écriture à la ligne. Le roman-feuilleton redevient, si on peu dire, baroque : il renoue avec les intrigues compliquées, alambiquées, tortueuses et quasi interminables du roman héroïque, mais dans un tout autre décor et avec des héros beaucoup moins recommandables, dans les grandes villes labyrinthes en plein essor industriel, hantées par des personnages équivoques provenant de toutes les classes sociales, même les plus interlopes ou misérables.

¹ Raimond, Michel, *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1981, p. 19.

Ce qui contribue le plus à cette hypertrophie de l'intrigue, à mon avis, c'est la publication des romans par tranches quotidiennes, hebdomadaires ou mensuelles, en d'autres termes, la sérialité. On m'objectera que la sérialité n'est pas nouvelle, que dès le 17^e siècle on imprimait des livrets et brochures qui diffusaient également par tranches certains des romans les plus populaires (entre autres genres). Toutefois, à la différence de cette littérature de colportage, les feuilletons, à partir des années 1830, sont écrits *en fonction de la sérialisation* et non découpés en livraisons *une fois le roman publié*.¹ C'est une distinction fondamentale qui vaut de s'y attarder un moment, car plusieurs spécialistes de la littérature populaire (Pierre Brochon, entre autres) voient dans la littérature de colportage un précurseur du feuilleton qui l'aurait remplacée et à laquelle il aurait emprunté la rhétorique et les procédés.

Dans un premier temps, il conviendrait de préciser brièvement de quoi se constituait la Bibliothèque bleue et quelles en étaient les sources. Que ce soient ballades, poèmes, fables, chansons, contes folkloriques (institutionnalisés comme ceux de Perrault ou anonymes), romans de chevalerie ou romans classiques débités par tranches (*Paul et Virginie*, *Robinson Crusoë*, par exemple), réduits ou publiés en «formats de poche», légendes ou almanachs, la plupart des textes constituant la Bibliothèque bleue, rassemblés, refondus, coupés, simplifiés et parfois même écrits ou réécrits par les imprimeurs eux-

¹ Au 18^e siècle, il arrivait qu'on publie des oeuvres nouvelles sous forme de «part-issue», mais elles étaient très chères, abondamment illustrées, et surtout, n'avaient pas été écrites en fonction de la publication par tranches. Comme le souligne K. Tillotson, ce n'est que dans les années 1830 que «the monthly part as a method of publishing new fiction had become established.» (op. cit., p. 26.)

mêmes, avaient fait l'objet de publications antérieures chevauchant parfois plusieurs siècles. De plus, un grand nombre des motifs narratifs utilisés provenaient de la *tradition orale* qui constituait un fonds commun dans les plupart des pays d'Europe, ce qui n'est pas le cas des romans-feuilletons, résolument modernes, ancrés dans la vie urbaine, même quand leurs auteurs trouvent leur inspiration dans l'histoire et tirent souvent du mélodrame et du roman gothique, par exemple, certains de leurs motifs narratifs et procédés littéraires. ¹

Il s'agit en outre d'une littérature généralement *anonyme*, dans laquelle

l'originalité de l'auteur et l'intention de son écriture, même si elles transparaissent parfois, disparaissent au profit du seul attrait que le texte doit exercer sur le lecteur. [...] On adapte, on invente peu, la plupart des thèmes sont empruntés au fonds classique ou savant. [...] On puise à la tradition orale, parmi les textes apocryphes, les légendes d'origine internationale, se tenant au plus près d'une littérature dite classique, sans nullement se confondre avec elle, sans trop s'en éloigner [...]. ²

S'il y a là une analogie indéniable avec un certain type de feuilleton, le penny-dreadful anglais ³, et avec le désir évident des auteurs et directeurs de journaux de plaire au public, de façon générale l'avènement du roman-feuilleton marque plutôt l'apogée de ce qu'on pourrait appeler la «professionnalisation» de l'auteur, c'est-à-dire sa consécration comme écrivain de métier et non dilettante, rétribué à même les profits engendrés par son oeuvre, et son accession à une

¹ Quelques résidus de la littérature orale se perpétuent sans doute dans le roman-feuilleton : le thème de l'innocence persécutée, par exemple. Mais généralement les feuilletonistes s'inspirent essentiellement de chroniques et d'annales anciennes ou contemporaines, de faits divers, de leurs propres observations de la vie urbaine.

² Bollème, Geneviève, *La bibliothèque bleue*, Paris, Gallimard / Julliard, 1971, p. 21.

³ Cf. le chapitre 3 consacré à ce sujet.

certaine forme de reconnaissance sociale et mondaine, au même titre que les acteurs ou certains auteurs de théâtre.¹

D'autre part, le contexte économique n'est plus du tout le même que celui dans lequel a évolué la littérature de colportage. L'impression des livrets de colportage est en effet produite de façon artisanale par de nombreux imprimeurs disséminés un peu partout en Europe. Tandis qu'avec l'invention des presses rotatives, la production des textes imprimés, se concentrant principalement dans les grandes villes (Paris, Londres), prend des proportions gigantesques, se diversifie, s'améliore et devient encore plus économique, tant pour les imprimeurs que pour les lecteurs. S'ajoutent à cette «massification» des moyens de production l'essor des cabinets de lecture et des cafés ainsi que l'avènement du chemin de fer, qui facilitent encore plus l'accès aux journaux et périodiques du jour à des lecteurs d'origine sociale très diverse.

En outre, obligés d'écrire en fonction de la sérialité, les feuilletonistes doivent inventer les règles d'une rhétorique narrative indissociable de la mercantilisation de la littérature, et dont on ne trouve pas (ou peu) d'exemples dans les productions romanesques antérieures. Prisonniers des goûts d'un public peu ou récemment éduqué et astreints à écrire chaque tranche du roman en fonction de

¹ Cette professionnalisation est déjà amorcée au 17^e siècle avec la création des académies qui introduisent le principe de compétence, de la séparation des domaines de la connaissance (spécialisation) et créent des modèles culturels dominants; mais c'est encore le régime du «mécénat» qui fait vivre l'écrivain, le contraignant à plaire au mécène encore plus qu'au public et instaurant une «logique du service et de la reconnaissance», ce qui le musèle parfois singulièrement. Cf. à ce sujet l'excellent ouvrage d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain* (Paris, Minuit, 1985).

la suivante afin de produire et de maintenir l'intérêt du lecteur, ils sont totalement inféodés à *l'effet et aux mouvances de la réception*, ce qui les oblige à créer, dans la fièvre d'une écriture contre la montre, «[an] over-strained action in the desire to maintain interest»¹, une action peinte souvent avec les couleurs crues et sans nuances du mélodrame et du sensationnalisme.

Aux divers piratages, plagiats et collages de romans «respectables» recyclés, qu'ils soient réduits, simplifiés, allongés ou épicés pour plaire à un public moins éduqué, s'ajoutent les multiples exploitations d'un même roman qui apparaît, sous divers titres et sous la signature de différents auteurs, dans plusieurs organes de publications aux vocations souvent incompatibles. Mary Elizabeth Braddon et son compagnon et principal éditeur, John Maxwell, ont été des spécialistes dans ce type de recyclage plus ou moins licite, «trying the experiment of pushing into the full light of day [some] of her novels that had never been designed to reach it.»² Ainsi, *Rupert Godwin*, penny dreadful destiné à un public à demi illettré, publié sériellement dans le *Halfpenny Journal* appartenant à Maxwell, sera publié, dans une version légèrement remaniée, sous une forme réservée exclusivement à la littérature bourgeoise, le *three-decker*. De la même façon, un autre penny dreadful intitulé *Diavola*, écrit par Braddon sous un nom de plume, d'abord publié en feuilletons dans le *London Journal* de 1866 à 1867, sera ensuite vendu sous un autre titre au *New York Sunday Mercury*, sous le nom de Braddon. Ces romans

¹ Robert Lee Wolff, op. cit., p. 155.

² Robert Lee Wolff, op. cit., p. 122.

trafiqués témoignent d'une grande mobilité des médias et des genres dont l'étanchéité commence à s'éroder sous la poussée de la démocratisation de la littérature.

4 L'essor du roman

«[The] combination of physical proximity and vast social distance is a typical feature of urbanisation, and one of its results is to give a particular emphasis to external and material values in the city-dweller's attitude to life; the most conspicuous values—those which are common to the visual experience of everyone—are economic.»

Ian Watt (*The Rise of the Novel*)

Selon Ian Watt, le roman comme genre s'est développé dans la foulée de la modernité, une période «whose general intellectual orientation was most decisively separated from its classical and medieval heritage by its rejection—or at least its attempted rejection—of universals.¹ Ce rejet s'est d'abord manifesté chez les philosophes pour qui, à partir de Descartes, «the pursuit of truth is conceived of as a wholly individual matter, logically independent of the tradition of past thought, and indeed as more likely to be arrived at by a departure from it.²

C'est donc l'expérience du sujet comme sujet du roman qui prend le pas sur l'héritage d'une tradition collective s'appuyant, sur le plan narratif, sur des conventions quasi immuables, figées dans une espèce d'atemporalité, de *notion circulaire du temps* qui sont celles du mythe, de la légende et de l'épopée. Et si «l'épopée façonne une totalité de vie achevée par elle-même, le roman cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie,»³ une totalité qui ne peut se

¹ *The Rise of the Novel*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984, p.12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Lukacs, Georges, *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1979, p. 54.

déployer que dans le contexte d'une «consumation» envisagée dans le temps, c'est-à-dire dans une structure de la possibilité, pour emprunter l'expression de Eco ¹. Or, la ville, organisme en constante mutation et dont les bornes se déplacent sans cesse, devient le lieu par excellence du possible, d'une nouvelle mobilité sociale.

La consumation dans la vie urbaine prend toute sa force avec l'émergence d'un contexte économique qui favorise les premières manifestations d'une littérature commerciale ou de consommation, c'est-à-dire écrite et produite non plus par une élite intellectuelle patronnée par des personnages influents, mais par les imprimeurs et libraires eux-mêmes et par des auteurs rétribués. Mais ce qui marque ici un changement très important, voire une révolution dans le monde des lettres, c'est que la littérature se trouve maintenant sous le contrôle des lois du marché et, par extension, des goûts du public, d'un public élargi et moins éduqué, qu'il est vital d'intéresser, pour des motifs économiques évidents.

La vitesse d'exécution et la prolificité deviennent les vertus suprêmes de ce nouvel ordre «démocratique» de la fiction littéraire et elles ont une influence non négligeable sur l'essor du roman. En effet, elles ont d'abord incité les auteurs à écrire en prose et non en vers, car cette forme, n'étant pas soumise aux règles de la prosodie lourdes de siècles de traditions, peut défricher des espaces jusque-là totalement négligés par la littérature savante : ceux de l'intimité et du

¹ Cf. notamment le chapitre «Le mythe de Superman», pp. 113-145, dans *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993.

sentiment, de la subjectivité et de l'individualisme, de la vie urbaine (ses dangers comme ses enchantements) et de la vie domestique.

Il n'est pas indifférent que les auteurs de ce réalisme naissant privilégient le journal intime, les confessions et les lettres comme modes narratifs, qui présupposent, pour paraphraser Madame de Staël, plus de sentiment que d'action. Ce qu'ils cherchent à susciter chez le lecteur, c'est une émotion si familière qu'il puisse d'emblée la reconnaître comme sienne, dans le mouvement même de la lecture, dans un anéantissement systématique du signifié. Le roman, en d'autres mots, participe dès son avènement à une littérature du divertissement *qui s'inscrit dans le quotidien* et dont Defoe, Richardson et Fielding, pour ne citer que des auteurs anglais, ont jeté les bases sans être vraiment conscients d'avoir inventé un nouveau genre, sinon un nouveau «médium». Il faudra attendre Balzac et Dickens pour que critiques et auteurs eux-mêmes commentent et décrivent de façon rigoureuse et systématique des techniques d'écriture spécifiquement romanesques à partir de leurs propres expériences professionnelles, qu'un art du roman, autrement dit, voie le jour, mais dans le contexte orageux de la méfiance et du mépris d'un genre devenu le creuset dans lequel se fondent et se confondent les procédés narratifs les plus raffinés, les conventions stéréotypées à l'extrême, les recettes grossières.

Si donc le roman ressemble parfois à une boutique de brocanteur dans laquelle s'accumulent dans un grand désordre les objets les plus biscornus, il émerge toutefois de cette confusion un élément qui semble commun à tous les textes romanesques, quels que soient leur

facture, leur qualité et leur mode de diffusion : *la surabondance du détail* et le souci de l'infime (nous serions tenté de parler, à l'instar de Roland Barthes, du «détail inutile»¹) dans lesquels l'illusion du réel se mesure par «the more minutely discriminated time-scale, and the much less selective attitude to what should be told to the reader». ² Pris isolément, les détails surabondants sembleraient futiles, mais considérés dans une dynamique cumulative, ils constituent peut-être l'élément le plus riche du roman, *et qui le rapproche le plus de la fiction télévisuelle dans son ensemble.*

Même *The Kingdom*, une des séries télévisées les plus excentriques par rapport à la plupart des productions contemporaines ³, qu'on ne peut qualifier de réaliste, en somme, tire toute la puissance de son étrangeté et de l'angoisse qu'elle suscite d'une accumulation de détails sur la vie intime des personnages. Contrairement à l'écriture cinématographique qui s'appuie beaucoup sur l'ellipse, l'écriture télévisuelle qui, grâce à la sérialité, peut se déployer sur une échelle temporelle très étendue, se trouve ainsi en mesure d'exploiter l'infime, de créer des personnages qui évoluent au fil même de la production de la série, parfois pendant plus d'une année.

Cette souveraineté du concret se manifeste surtout, sur le plan stylistique, par l'usage intensif (certains diront presque abusif) de la description. Procédé littéraire privilégié de *l'irruption de la matérialité dans l'espace romanesque*, il est pourtant tenu dans une

¹ Cf. son article «L'Effet de Réel» dans *Communications*, 11, Paris, Seuil, 1965.

² Ian Watt, op. cit., p. 175.

³ Coproduction du Danemark et de la Suède, écrite et réalisée par Lars Von Trier en 1994.

certaine suspicion par la plupart des rhétoriciens et critiques, d'Aristote à Lukacs en passant par Marmontel, et considéré comme un «moyen subalterne» (Lukacs), qui non seulement doit être mis exclusivement au service de la «lisibilité globale du système des personnages et de l'oeuvre, donc d'une cohérence»¹, mais doit également être animé, dramatisé, c'est-à-dire se faire le serviteur de l'émotion en gravitant autour des personnages : «Tous les grands poètes ont senti l'avantage de donner à leurs *Descriptions* des témoins qu'elles intéressent, bien sûrs que l'émotion qui règne sur la scène se répand dans l'amphithéâtre, et que mille âmes n'en font qu'une quand l'intérêt les réunit.»²

Stendhal appliquera ce principe de façon presque exemplaire : dans ses romans, la description devient subjective, c'est-à-dire qu'elle se déploie *progressivement*, selon le *présent de la perception* du protagoniste, et se colore des émotions qui le dominent : «[Stendhal] évite de planter *a priori* le décor comme une sorte de cadre à l'intérieur duquel viennent évoluer des personnages; [...] il conçoit le *milieu* comme une succession de réalités perçues plutôt que comme une totalité déterminante.»³ Ce déroulement progressif de l'action, inscrit dans la conscience et la perception du héros, crée une temporalité inédite : celle de la durée qui se constitue à partir de l'expérience des personnages et qui rompt définitivement avec la circularité du temps de l'épopée.

¹ Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 23.

² Passage de Marmontel cité par Philippe Hamon (op. cit.), tiré de son article «Description» dans l'*Encyclopédie*.

³ Michel Raimond, op. cit., p. 38.

Cependant, Balzac qui, comme on le sait, publie ses romans d'abord sous forme de feuilletons et qui peut être considéré comme un pionnier de la littérature industrielle, fait tout le contraire. Il établit d'abord longuement le cadre de l'action (on peut parler ici d'exposition, comme au cinéma) avec parfois une précision lexicale telle que le lecteur a l'impression de lire un traité scientifique. Le passage suivant, tiré des toutes premières lignes des *Illusions perdues*, donne une bonne idée de l'intrusion dans le texte littéraire «d'un procédé appartenant à un discours étranger, non littéraire, celui de la science, de la philosophie ou de la logique.» (on pourrait ajouter de la technique) ¹ :

À l'époque où commence cette histoire, la presse de Stanhope et les rouleaux à distribuer l'encre ne fonctionnaient pas encore dans les petites imprimeries de province. Malgré la spécialité qui la met en rapport avec la typographie parisienne, Angoulême se servait toujours des presses en bois, auxquelles la langue est redevable du mot faire gémir la presse, maintenant sans application. L'imprimerie arriérée y employait encore les balles en cuir frottées d'encre, avec lesquelles l'un des pressiers tamponnait les caractères. Le plateau mobile où se place la *forme* pleine de lettres sur laquelle s'applique la feuille de papier était encore en pierre et justifiait son nom de *marbre*.²

Une telle minutie, un tel souci de l'exactitude, un tel luxe de détails créent, à l'intérieur du récit, une espèce d'enclave (certains ont parlé de statique) qui, à première vue, pourrait très bien avoir l'apparence d'un «hors d'oeuvre», dans le sens littéral du mot, c'est-à-dire se constituer en marge de l'oeuvre. Mais si l'on examine ce phénomène à la lumière du nouveau contexte de diffusion des textes, leur sérialisation en feuilletons, on se rend compte que la prolifération de «détails inutiles» dans les descriptions, quelle que soit leur facture, semble se conjuguer avec la *prolifération d'objets de consommation* à

¹ Philippe Hamon, op. cit., p. 25.

² Balzac, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 5.

la portée d'un nombre beaucoup plus grand de consommateurs. Que l'on pense à la fascination qu'exercent les objets sur Madame Bovary, fascination exacerbée par ses lectures (des romans, bien sûr, et *les Mystères de Paris*, particulièrement!); n'est-elle pas emblématique de la «fantasmagorie où l'homme pénètre pour se laisser distraire»¹ et parfois, comme c'est le cas d'Emma, anéantir?

Dans cette perspective, il est intéressant de noter que dans les contes folkloriques, qui s'adressaient aussi à un public populaire, la description comme unité narrative est presque totalement absente du récit, ou bien extrêmement schématique. C'est le récit qui domine, un récit encore nimbé de son oralité première et qui semble flotter dans un espace où toute référentialité est quasi-absente. À ce titre, Balzac fait également figure de précurseur car il est l'un des premiers romanciers à avoir mis en scène des héros aux prises avec des difficultés réelles, pour ne pas dire prosaïques, non dans une sphère idéale ou idéalisée, mais au coeur même des «misères de la vie», pour reprendre l'expression de Théophile Gautier, qui admire l'audace de Balzac qui a eu «le courage de représenter un amant inquiet, non seulement de savoir s'il a touché le coeur de celle qu'il aime, mais encore s'il aura assez de monnaie pour payer le fiacre dans lequel il la reconduit.»²

L'usage de la description et l'invasion du «détail concret» dans les romans publiés en feuilletons me paraissent s'inscrire dans une tension paradoxale entre la marche inéluctable du récit et la

¹ Benjamin, Walter, op. cit., p. 38.

² Gautier, Théophile, *Honoré de Balzac*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1860, *passim*.

digression que la description impose, entre la cohérence de la progression narrative et la parenthèse disruptive du détail dont la matérialité préfigure peut-être déjà l'image. La continuité et la disruption constituent les deux pôles de l'écriture sérielle, à cheval sur la linéarité de l'intrigue s'appuyant sur des conventions narratives sensationnalistes (celles du mélodrame, du *romance*) et sur l'intrusion du concret, du domestique et du trivial qui leur donne une assise réaliste : «In fact where the sensation novel so often came to grief was in the discrepancy between photographic reality of character and background and increasing absurdity of incident.»¹

Le «'détail concret', [...] constitué par la collusion *directe* (souligné dans le texte) d'un référent et d'un signifiant», crée, par sa prolifération qui semble miner la structure narrative même, *l'illusion référentielle*², une illusion d'autant plus puissante que les feuilletonistes prennent souvent la matière première de leurs romans des faits divers des journaux. Robert F. Buchanan, un critique du *Temple Bar* dans les années 1860, souligne la philosophie de la vie éminemment pratique de son époque que reflétait sa production romanesque industrialisée marquée par la trivialité et l'absence de transcendance :

Buchanan's equation of realism with the age's materialism is an interesting one, and it follows that the domestic fiction eagerly devoured by the middlebrow public should deploy so minutely the commonplace and familiar, succumbing to 'detailism' that both flattened experience and was in the end mere photography. An equally popular form - the sensation novel- is also seen in the context of materialism, for, although its ingredients of suspense, melodrama and extremes of behavior seem the very opposite of commonly shared experience, it was rooted in the taste for the factual.³

¹ Terry, R. C., *Victorian Popular Fiction*, London, Macmillan Press, p. 55.

² Roland Barthes, op. cit., pp. 86 et 88.

³ R. C. Terry, op. cit., p. 55.

Si l'illusion référentielle a été au coeur de presque tous les feuilletons, allant jusqu'à brouiller, aux yeux d'un public encore assez naïf, la frontière entre fiction et réalité (certains lecteurs des *Mystères de Paris* voulaient envoyer à l'auteur de l'argent pour venir en aide à sa pauvre héroïne, Fleur-de-Marie!¹) c'est dans le *téléroman* que celle-ci connaît, à notre avis, son apogée. Jamais la domination du détail et du concret n'a été plus forte et l'illusion de la réalité, plus puissante, qu'avec l'avènement de la télévision, héritière électronique de ce que W. Fraser Rae, un critique du *North British Review*, appelait «the literature of the Kitchen» : «There is as much demand as ever for 'the good family story', but today it is most satisfied by television. The technique of domestic realism characteristic of *Coronation Street* and *Upstairs, Downstairs*, which has enthralled millions, was essentially that of the Victorian popular Novelists.»²

¹ Tout récemment, un épisode de la comédie de situation *Murphy Brown* dans lequel cette dernière fume un joint, a suscité l'indignation d'une téléspectatrice qui affirmé très sérieusement que fumer de la drogue était contre la loi. On pourrait lui rétorquer que tuer aussi est contre la loi, et pourtant, le meurtre occupe une place importante dans la fiction télévisuelle américaine de l'heure...

² R. C. Terry, op. cit., p. 9.

CHAPITRE 2 : ALEXANDRE DUMAS ET SON OMBRE, AUGUSTE MAQUET

«Que sortira-t-il de l'usine littéraire de M. Dumas? de la honte pour lui, de l'épuisement et de l'obscurité pour les autres.»

Eugène de Mirecourt (*Fabrique de romans*)

1. Tous pour un

«J'ai écrit avec Dumas père un nombre considérable d'ouvrages, dont quelques-uns [...] sont connus universellement. [...] C'est à mes héritiers, qui bénéficieront du produit de ces ouvrages, c'est à ceux que j'ai aimés, à ceux qui portent mon nom, qu'il appartient de me faire, en toute occasion, attribuer la part d'honneur qui m'en revient, c'est à eux d'apprendre au public quelle part immense j'ai prise à la création de tant d'oeuvres célèbres.»

Auguste Maquet (extrait tiré de son testament)

C'est la frénésie d'une production qui va s'accéléralant qui oblige Dumas, devenu extrêmement populaire grâce au théâtre, à s'associer à d'autres auteurs moins connus du grand public afin de respecter ses engagements. Si l'on a vu des auteurs former un tandem (Erckmann-Chatrion, qui s'associent en 1847 et poursuivent leur collaboration jusqu'en 1889 et, de nos jours, le duo Boileau-Narcejac ¹), il s'agit, dans le cas de Dumas, dont la «machine à vapeur fait marcher trois cents plumes»,² d'une association qui prend plutôt les formes d'une exploitation dans le sens économique du terme.

En effet, l'écriture partagée, dans ses débuts plutôt sauvages, ne l'est que d'une façon unilatérale : ce que j'appellerai l'auteur principal (terme courant chez les scénaristes de la télévision), en l'occurrence Dumas, signait seul ses oeuvres dont pourtant de larges portions avaient été écrites par d'autres. À ce titre, la devise bien connue des

¹ C'était principalement Boileau qui concevait l'intrigue tandis que Narcejac était le styliste qui créait l'atmosphère psychologique des romans. En somme, ils se complétaient presque de la même façon que Maquet et Dumas.

² Extrait d'un poème de Théodore de Banville écrit en 1846 et intitulé «Le Mirecourt».

quatre mousquetaires, «Tous pour un, un pour tous», pourrait ironiquement s'appliquer à cette méthode de travail qu'il avait adoptée pour écrire son oeuvre putative; à la différence près qu'il n'en avait mis en pratique que la première partie, «tous pour un».

Or, le passage du temps et les oublis volontaires ou non de la critique ont presque totalement mis la lumière sous le boisseau quant à cette collaboration, pourtant bien connue à l'époque, entre Alexandre Dumas et nombre d'auteurs anonymes dont Auguste Maquet constitue la figure de proue. Et la postérité lui a conservé tout le mérite et la gloire de la création d'une oeuvre aux multiples visages qui eux, sont restés obscurs.

L'on est en droit de se demander pourquoi la question fondamentale des collaborateurs de Dumas a été presque systématiquement occultée par ses exégètes et biographes récents. Je pense particulièrement à Françoise Bassan, qui s'est surtout attachée à l'étude des activités théâtrales de Dumas. Dans sa très (trop) courte introduction au *Théâtre complet* de Dumas, elle ne fait *aucune* allusion aux nombreux collaborateurs de ses pièces, dont l'apport est pourtant amplement documenté, notamment par Quérard dans son ouvrage bibliographique très fouillé, les *Supercherries littéraires dévoilées*, dans lequel, sous la rubrique Dumas, il établit une liste exhaustive de ses oeuvres écrites avec d'autres auteurs, dont il mentionne les noms et les contributions.¹

¹ Quérard, J.-M., *Les supercherries littéraires dévoilées*, Paris, Paul Daffis, Librairie-Éditeur, 1869, tome I, pp. 1022-1175. Quoiqu'un détracteur acharné de Dumas, Quérard est un chercheur sérieux qui n'a aucune raison d'en vouloir personnellement à l'auteur. Et s'il se range résolument du côté des classiques contre les romantiques, son jugement esthétique m'est apparu somme toute

Quand Bassan déclare que de tous les dramaturges romantiques, c'est Dumas «qui a composé l'oeuvre dramatique la plus abondante et la plus variée»¹, il est manifeste qu'elle a pris sciemment le parti de reléguer aux oubliettes Gérard de Nerval, qui a écrit presque à lui seul *Léo Burckart* et *l'Alchimiste*; Auguste Anicet-Bourgeois, avec qui Dumas a rédigé six pièces et dont le «principal mérite est de bien charpenter une pièce, de conduire l'action et d'en ménager les effets»², ce qui n'est pas une mince contribution; Théodore Frédérick Gaillardet, dont Dumas a récrit *la Tour de Nesle*, et des dizaines d'autres qui ont fourni à Dumas idées, pièces déjà écrites, ébauches, charpentes dramatiques, etc.³ Pour sa pièce d'inspiration gothique *Don Juan de Marana*, «il a pillé de tous côtés» et Loeve Veimar, dans son article du *Journal des débats*, «dresse une longue liste de tous ses vols», dans laquelle figurent, notamment, la nouvelle *les Ames du purgatoire* de Mérimée publiée dans *la Revue des deux mondes* et le *Moine de Lewis*.⁴

L'idée qu'une oeuvre s'élabore à plusieurs mains semble beaucoup gêner les critiques, comme si cette pratique était en soi exécration, une manifestation peut-être trop évidente des «opérations de cuisine» d'une écriture indissolublement liée à un contexte de production dans lequel dominant la matérialité (théâtre à vocation particulière,

assez juste et mesuré. De plus, à une occasion du moins, vante-t-il avec un certain enthousiasme les talents de Dumas dramaturge.

¹ Dumas, Alexandre, *Théâtre complet*, Paris, Lettres modernes Minard, 1974, tome I, p. 21.

² Schopp, Claude, «Quid de Dumas», in *Mes Mémoires*, d'Alexandre Dumas, Paris, Robert Laffont, 1989, tome II, p. 1333.

³ Le «Quid de Dumas» contient une liste exhaustive de ces collaborateurs et de leur part créative dans l'oeuvre de Dumas, qu'il s'agisse de pièces de théâtre ou de romans.

⁴ Killen, Alice M., *Le roman terrifiant*, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1967, p. 196.

acteurs, décors, costumes, budgets à respecter), la nécessité d'écrire rapidement, la rentabilité et son corollaire, le goût du public, qui décide, en dernière instance, du sort d'une pièce.

Un biographe récent, Daniel Zimmermann, balaie la question des collaborateurs d'un geste méprisant, se contentant d'assimiler Maquet à Jules Romain, l'élève de Raphaël, comme le fait explicitement Dumas lui-même dans une lettre adressée à Maquet en mars 1845 («Allons, allons, seigneur Jules Romain...») et implicitement dans la description qu'il avait faite de la relation entre le maître et l'élève dans *Italiens et Flamands* :

Après avoir donné le dessin de ses travaux, dessin où le grand peintre avait versé toute sa poésie et toute sa vigueur, *l'élève n'avait plus qu'à suivre la route tracée* [c'est moi qui souligne], et qui servait à l'exécution de l'oeuvre comme l'ouvrier sert à l'architecture. [...] Une fois l'oeuvre terminée, le pinceau du maître n'avait besoin que de repasser une fois sur celui de l'élève pour compléter l'idée. ¹

Zimmermann croit peut-être aussi exonérer Dumas de toute accusation d'esclavagisme littéraire et pouvoir lui concéder la seule paternité des oeuvres écrites en collaboration en le comparant à un metteur en scène de cinéma : «On parle des films d'Eisenstein, de Huston ou de Bergman parce qu'on reconnaît dans chaque oeuvre la patte du maître, son univers et son esthétique. Peu importe alors à la quasi-totalité du public ceux dont il a utilisé le travail, les scénariste, dialoguiste, compositeur de musique, techniciens et machinistes.» ²

Il semble oublier que ces cinéastes écrivaient leur propre scénario, ce qui faisait d'eux les seuls auteurs de leur oeuvre. D'autre part, il est

¹ Dumas, Alexandre, «Jules Romain», in *Italiens et Flamands*, édition Le Vasseur des *Oeuvres complètes*, Paris, 1907, volume 24, pp. 76-78. On remarquera que dans sa relation professionnelle avec Maquet, les rôles sont inversés : c'est le maître qui suit la route tracée par l'élève...

² Zimmermann, Daniel, *Alexandre Dumas le Grand*, Paris, Julliard, 1993, p. 413.

tout à fait absurde de mettre sur un plan d'égalité créatrice scénaristes et techniciens. Pour paraphraser le scénariste Jean-Claude Carrière, le scénario, c'est déjà le film, et seul le monteur, dont le travail représente un autre niveau d'écriture exercé sur l'image, pourrait prétendre occuper une place presque aussi importante que celle du scénariste et du metteur en scène en tant que créateur de l'oeuvre audiovisuelle. ¹

Toutefois, le biographe admet que «[les noms] composant l'équipe d'un film figurent au générique. Il aurait donc été juste que Maquet et les autres fournisseurs d'Alexandre soient nommés, mais quand même pas associés à égalité, tels Erkmann-Chatrian, comme certains thésards l'ont lourdement revendiqué.» ² Mais il n'explique aucunement pourquoi Maquet et Dumas ne pourraient partager à égalité la paternité des oeuvres écrites en commun.

Il ajoute que cette «discrétion» (l'euphémisme du mot est sublime!) se justifie parce qu'elle était liée à des impératifs commerciaux. Il cite d'ailleurs à son appui Girardin, le principal *acheteur* de Dumas : «Un feuilleton signé Alexandre Dumas vaut trois cents francs la ligne; signé Dumas et Maquet, il vaut trente sous.» Et ce mercantilisme absolu est qualifié de réaliste par le biographe, réalisme qui ressemble plutôt à un douteux crédo commercial digne de marchands de tapis dont les éditeurs actuels, qui ne nomment toujours pas Maquet comme coauteur, se sont sans aucun doute inspirés.

¹ Cependant, dans les oeuvres d'animation, le musicien et le maquettiste (le dessinateur qui met en images le scénario) ont une part créative fondamentale dans l'élaboration du film.

² Pourtant, Albert Thibaudet, qui n'était plus un thésard depuis longtemps, trouvait plus équitable que ce double nom s'impose.

On retrouve peu ou prou les mêmes arguments sous la plume de Jacques Suffel qui, dans sa préface aux *Trois mousquetaires*,¹ fait bien allusion aux multiples accusations dont Dumas avait fait l'objet au sujet de son industrie qui employait une armée d'auteurs mercenaires anonymes, avouant à contre-cœur : «Il est certain que, *plus d'une fois* [c'est moi qui souligne], le feuilleton signé Dumas, rédigé en toute hâte, fut l'oeuvre d'un complice; mais Dumas n'avait cure des protestations qui s'élevaient de temps à autre, car lui seul connaissait l'art d'ajouter aux ébauches qu'on lui préparait les broderies et les rehauts d'or.»²

Or, ce maigre «plus d'une fois» ne reflète absolument pas la réalité des labeurs quotidiens de Dumas qui a eu recours *constamment* à l'aide d'autres auteurs et qui ne s'est pas non plus gêné pour «emprunter» ce qui lui convenait dans les oeuvres de mémorialistes et celles d'autres auteurs connus ou obscurs, morts ou encore vivants.³ Suffel ne peut opposer à ces accusations fondées qu'une vague justification romantique, qui tient de l'ineffable et dont la noblesse tente de draper avec pudeur le travail parfois laborieux et trivial du feuilletoniste.

Mais ne pouvant tout de même pas se permettre d'occulter tout à fait la collaboration de Maquet aux romans les plus marquants de Dumas, il écrit :

¹ Dans l'édition Garnier-Flammarion de 1984.

² Préface de l'oeuvre citée, p. 25.

³ Il y a bien sûr une variété infinie de degrés dans les emprunts littéraires qui souvent participent d'une dynamique intertextuelle enrichissante : citation, bricolage, pastiche, caricature.

Obscur et *besogneux* [c'est moi qui souligne] Maquet [...] compila pour [Dumas] studieusement. Ses connaissances historiques trouvèrent ici leur emploi. Il fit plus et prit peu à peu l'habitude de préparer la première rédaction du feuilleton que Dumas remaniait et mettait au point pour l'imprimeur. [...] Cette collaboration, qui dura environ dix ans, fut marquée par la réalisation d'une quinzaine de romans (qui comptent parmi les plus retentissants dans l'oeuvre de Dumas) et d'une dizaine de pièces de théâtre.¹

Suffel, qui qualifie plus loin Dumas de «chef d'équipe» (un terme très révélateur qui ressemble singulièrement à celui de «directeur d'écriture» que l'on donne aujourd'hui aux auteurs qui dirigent une équipe de scénaristes pour une série télévisuelle), décrit de façon assez précise la nature de la collaboration entre Dumas et Maquet. Ce qui est déconcertant, toutefois, c'est qu'il n'en tire pas les conclusions qui s'imposent et qu'il soit incapable de reconnaître chez Maquet une part plus grande de créativité. Pourtant, dans les conventions établies de nos jours quant aux droits d'auteurs d'oeuvres télévisuelles, un auteur qui écrit une première version d'un scénario qui est ensuite *remaniée* par un autre est reconnu à part entière. Une première version est beaucoup plus qu'une *ébauche*, terme qu'on accole systématiquement au travail des collaborateurs de Dumas.

Pour sa part, André Maurois, dans sa biographie qui relate la vie des Dumas de trois générations, confine Maquet au rôle de «praticien», réservant à Dumas celui de «sculpteur». Cette répartition des rôles presque manichéenne, opposant l'artisan à l'artiste, est révélatrice d'une attitude commune à la majorité des commentateurs de Dumas, qui reprennent à leur compte, mais sans en être nécessairement conscients, les préjugés et présuppositions des contemporains de

¹ Jacques Suffel, op. cit., p. 33.

Dumas, pour lesquels «l'art pur» est compromis par l'industrie, qui «pénètre dans le rêve et le fait à son image»¹.

Maurois décrit ainsi la méthode de travail de Dumas :

Le collaborateur bâtissait un scénario. Dumas lisait 'avec avidité' et se servait ensuite de ce premier texte comme d'un brouillon. Il récrivait, ajoutait mille détails qui donnaient de la vie, refaisait les dialogues où il était maître, soignait les fins de chapitre et allongeait le tout pour satisfaire aux exigences d'un feuilleton qui devait durer des mois et tenir les lecteurs en haleine.²

Mais ce que Maurois néglige de mentionner, ce sont les multiples erreurs historiques, lourdeurs stylistiques, bavures sur le plan de la continuité narrative, dialogues dilués à l'extrême ainsi que l'abondance de stéréotypes et de clichés que l'on retrouve sous la plume de Dumas, récrivant à une allure vertigineuse la «copie» que lui soumet son collaborateur afin d'en augmenter le nombre de lignes. Comme l'écrit Umberto Eco dans *De Superman au surhomme* en se référant au *Comte de Monte Cristo*, c'est «sans doute l'un des romans les plus passionnants qui aient jamais été écrits, et c'est aussi l'un des romans les plus *mal écrits* [souligné dans le texte] de tous les temps et de toutes les littératures.»³

Digressions non résolues, répétitions d'adjectifs dans la même phrase, redondances, sentiments peints de façon «mécanique et gauche», à coups de clichés tirés tout droit du mélodrame, Eco impute tous ces défauts à deux motifs : l'argent («étant payé à la ligne, il tirait à la ligne») et le fait que Dumas travaillait à plusieurs romans à la fois.⁴ Explication pour le moins courte et qui ne tient pas compte des autres

¹ Sainte-Beuve, «La littérature industrielle», in *Revue des deux mondes*, 4e série, 1839, p. 678.

² Maurois, André, *Les trois Dumas*, Paris, Hachette, 1957, p. 175.

³ Paris, Grasset, 1993, p. 74.

⁴ Eco, op. cit., p. 74.

contraintes imposées par le feuilleton : découpage, vitesse d'exécution, quantité de feuilletons à fournir, recours systématique au rebondissement pour maintenir les lecteurs en haleine et, dans le cas de Dumas, du moins, écriture à quatre mains, qui occasionnait des hiatus dans l'écriture de chaque tranche de feuilleton.

De son côté, F. W. J. Flemmings, un biographe américain, affirme que rien ne permet de conclure que la collaboration entre Maquet et Dumas soit de même nature que celle qui a réuni des duos célèbres comme les frères Goncourt, Erckmann-Chatrian, Colette et son premier mari : «In all these instances, in so far as they have been documented, collaboration appears to have extended to the actual composition of the finished text. Neither with Maquet nor with any other of his associates did Dumas adopt this procedure.»¹ Sur ce point, Hemmings n'a pas tort: Maquet, sauf à de rares exceptions près, ne prenait malheureusement aucune part à la version finale. L'eût-il fait, qu'il n'aurait pas commis les erreurs historiques qui émaillaient les textes réécrits par Dumas puisqu'il était un historien chevronné. De plus, il aurait également évité les erreurs de continuité narrative, car il créait la structure narrative de base et n'avait pas la «verve galopante» de Dumas :

Maquet était le piocheur, Dumas était le gamin qui fait volontiers l'école buissonnière, court les routes, cueille au hasard des fleurs dans le buisson pour orner la maison. Si tous deux avaient de l'imagination, Dumas se laissait souvent emporter par la sienne et perdait de vue l'objet de l'intrigue, au grand désespoir de Maquet, obligé de faire tout un travail de broderie pour relier le hors-d'oeuvre à l'action.²

¹ Hemmings, F. W. J., *Alexandre Dumas, the King of Romance*, New York, Charles Scribner's Sons, 1979, p. 122.

² Simon, Gustave, *Histoire d'une collaboration*, Paris, Éditions Georges Crès & Cie, 1919, p. 62.

Hemmings décrit ensuite la nature de leur collaboration : discussion initiale du plan du roman avec le collaborateur qui préparait un brouillon de la première partie de l'ouvrage. Puis :

Dumas would peruse this draft and entirely rewrite it, without, however, departing from its general lines. It was improvisation on a theme already roughly worked out, *so he was spared the labour of invention to a large extent* [c'est moi qui souligne] and could, at the same time, *justly* claim that the finished product was his own, every page bearing the stamp of his inimitable style, his verve, his wit, and dynamic narrative thrust.¹

Il m'a toujours semblé, pourtant, que le «travail de l'imagination» était indissolublement lié à la création d'une oeuvre dont elle constitue l'armature la plus importante. Et c'est d'autant plus vrai quand il s'agit de textes totalement inféodés à l'intrigue. D'autre part, si Hemmings qualifie ce travail de collaboration de «fertilisation croisée», terme qui me semble traduire très justement l'extrême intimité créative des deux auteurs, il trouve naturel que Dumas se soit montré si insouciant face aux nombreux blâmes que son mercantilisme lui a attirés car «he was that rare type, the natural communist, as the word was understood before Marx appropriated it, a man totally devoid of a sense of property.»² Et cela dit sans ironie aucune!

Quant à Claude Schopp, il a le mérite de reconnaître la part importante qu'ont prise les collaborateurs de Dumas, Maquet en tête, à l'élaboration des diverses oeuvres, avec une certaine réticence, il est vrai :

Dumas n'a pas l'imagination inventive, mais combinatoire; la plupart des sujets qu'il développe lui viennent des autres—qui n'ont souvent à vendre que cette idée première. [...] Seul *peut-être* [c'est moi qui souligne] Auguste Maquet a été autre que fournisseur d'idées : il participe à l'élaboration des 'bottes de plan', et livre, à partir du retour de

¹ Hemmings, op. cit., p. 122.

² Ibid., p. 156.

Florence, une première version que Dumas amplifie ou resserre, selon les principes de l'esthétique théâtrale.¹

Mais du même souffle, Schopp ne peut s'empêcher de contredire son amende honorable un peu molle en qualifiant Maquet de «tâcheron» et de «besogneux» (à l'instar de Suffel) dont Dumas, avec son génie, «galvanise [le] texte mort.»² Et de même que Zimmermann et Suffel, il disculpe Dumas de n'avoir jamais voulu signer avec Maquet les oeuvres écrites en commun en évoquant un argument d'ordre commercial : «L'eût-il souhaité, Dumas ne pouvait, *commercialement* [souligné dans le texte], associer son préparateur Maquet à ses inventions romanesques.»³ Mais il n'élabore pas, cette affirmation faisant office d'explication.

Par contre, dans sa remarquable préface à *la Reine Margot* et *la Dame de Monsoreau*⁴ écrite sept ans après la biographie citée, le critique, s'appuyant sur les billets⁵ que Dumas et Maquet s'échangeaient dans la fièvre du travail commun, se montre plus équitable envers Maquet et décrit avec justesse la méthode de travail des deux auteurs : «Les relations entre les collaborateurs sont fréquentes; aussi se sont-ils raconté les grandes lignes du roman sans avoir éprouvé le besoin de les noter.» Il ajoute plus loin : «Dumas considère son collaborateur, non comme un tâcheron, un 'nègre', mais

¹ Schopp, Claude, *Alexandre Dumas*, Paris, Mazarine, p. 352.

² Ibid., p. 352.

³ Ibid., p. 354.

⁴ Paris, Éditions Pierre Laffont, collection «Bouquins», 1992.

⁵ Pourtant, dans sa biographie déjà citée, Schopp affirme que «les quelques billets échangés entre Dumas et Maquet, pendant la rédaction, le plus souvent laconiques, sont chiches de précisions» (p. 353).

comme un créateur à part (presque) entière à qui il ne ménage pas ses éloges...»

Il contredit ainsi (sans peut-être en être conscient) toutes les maigres observations qu'il a glissées comme à son corps défendant dans sa biographie sur le collaborateur de Dumas, lui rendant même un certain hommage (si tardif soit-il) pour sa loyauté indéfectible envers son employeur lors de l'affaire Mirecourt, une affaire qui a créé beaucoup de remous dans les milieux littéraires et journalistiques.

En février 1845, Eugène de Mirecourt, un jeune auteur sans renom, publie une brochure incendiaire contre Dumas, *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et compagnie*, qui accuse le feuilletoniste d'être un charognard et un négrier de jeunes talents littéraires :

Dépouillez les morts, livrez-vous à l'exploitation de la tombe; soulevez le linceul qui couvre Benevenuto-Cellini [sic], d'Artagnan, Bassompierre, Saint-Simon, Tallemant des Réaux; réimprimez leurs mémoires, prenez les oeuvres d'Hoffmann, de Goethe, de Schiller, de Walter-Scott, de Cooper; signez de votre nom toute la bibliothèque Royale, rien de mieux! On connaît le métier de plagiaire, et les auteurs volés n'y perdent rien. Mais que vous exploitiez notre jeune littérature, mais que le talent des autres vous serve de manteau, que leur plume s'escrime à vous gagner de l'or, qu'ils perdent jusqu'à leur nom dans cet abîme de gloutonnerie? Voilà qui ne doit pas être, voilà qui ne sera plus à l'avenir.¹

Quoique entaché par des diatribes racistes qui compromettent gravement sa crédibilité, ce «brûlot» porte cependant quelques accusations fondées : Mirecourt s'est documenté à fond et, porté par la vague de rumeurs qui circulaient déjà sur les méthodes de travail douteuses de Dumas, son pamphlet a eu des échos jusqu'à la Société des gens de lettres. D'ailleurs, à sa séance annuelle, quelques jeunes

¹ Mirecourt, Eugène de, *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et compagnie*, Paris, 1845, p. 47.

membres de la Société présentent à Viennet, son directeur d'alors, une motion pour protester contre le «mercantilisme de la plume». Ils y affirment notamment que «le propre de l'écrivain, c'est l'individualité. Où l'individualité s'efface, l'écrivain disparaît.» À cette profession de foi se mêle une dénonciation de la vénalité en littérature; ainsi, faisant une allusion à peine voilée à Dumas, ils écrivent : «Pendant dix ans, nous aurions appelé génie des lettres le vampire du monopole?»¹

Mirecourt, malgré la bassesse de ses procédés, se faisait tout de même l'écho d'un malaise généralisé par rapport à l'écriture au noir. Balzac a dit de ce pamphlet qu'il était «ignoblement bête, mais [...] tristement vrai.» Loménie, dans la foulée de la croisade contre la littérature industrielle entreprise par Sainte-Beuve et Nettement, s'en prend directement à Dumas : «Atteint par cette déplorable contagion d'industrialisme, la plaie de l'époque, M. Dumas, on peut et on doit le dire, semble voué corps et âme au culte du veau d'or. [...] Il est physiquement impossible que M. Dumas écrive ou dicte ce qui paraît signé de lui.»²

Si d'autres auteurs connus ont eu recours à des «nègres» (Sand utilisait les services de Félicien Mallefille et Hugo, ceux de Paul Meurice et d'Auguste Macquerie), Dumas a poussé cette pratique jusqu'à l'extrême, sinon l'excès. Et sa fécondité phénoménale, inégalée, ne peut s'expliquer que par l'apport de ses collaborateurs.

¹ Eugène de Mirecourt, op. cit., p. 25.

² Passage reproduit par Maurois dans son livre déjà cité, p. 182, et tiré de *Galerie des Contemporains illustres*, tome V, p. 34 (Paris, A. René, imprimeur, 1843).

Mais ce qui, un siècle et demi après, rend les critiques si pusillanimes par rapport à ces auteurs anonymes, c'est peut-être parce que le mythe romantique de l'originalité, de l'art pour l'art, du génie ¹, enveloppé de tous les rites et de la ferveur aveugle d'une religion, subsiste toujours. Pour ma part, j'ai la conviction profonde que si, dès les débuts de la commodification de la littérature, les oeuvres de fiction ont subi plus lourdement l'influence du contexte médiatique ² dans lequel elles sont créées, contexte qui rend fréquemment nécessaire la collaboration de plusieurs auteurs, cette pluralité créative ne compromet pas *nécessairement* l'intégrité artistique de ces oeuvres dans la mesure où les auteurs respectent leur travail mutuel et s'entendent sur les orientations stylistique, narrative et éthique de l'oeuvre commune. Et dans le cas du duo Maquet-Dumas, la collaboration a créé une synergie remarquable sans laquelle leurs feuilletons ne seraient pas parvenus à cette *efficacité narrative* qui n'a rien perdu de sa force encore aujourd'hui.

2. Le masque de fer

«Nous n'allons plus; un coup de collier, je vous prie.»

Alexandre Dumas (billet à Maquet)

Entre autres documents conservés à la Bibliothèque nationale de Paris, les nombreux billets de Dumas envoyés à Maquet et que ce dernier a conservés précieusement et même annotés de sa main lors

¹ Mythe pourfendu par les Formalistes russes et, dans leur foulée, par les structuralistes, notamment Foucault et Barthes, qui, comme je le démontre dans l'introduction, vont jusqu'à remettre en question la notion même d'auteur.

² C'est-à-dire l'ensemble des facteurs qui contribuent à définir la spécificité d'un média. Dans le cas du journal, le système des abonnements, de la diffusion quotidienne, de la variété des contenus, etc.

du procès qui les opposa, constituent un témoignage important du travail accompli en étroite collaboration, si étroite qu'il serait malaisé, sinon impossible, d'établir avec précision la paternité de chaque étape de création des romans.

C'est souvent Maquet qui, pendant les dix années que dura leur collaboration, apporte idées, ébauches, canevas et, comme c'est le cas pour *Le Chevalier d'Harmental*, parfois un roman tout entier. Ils élaborent ensemble le plan de l'oeuvre commandée par un journal et dont les délais d'exécution sont très serrés : «Bon et cher ami, Si vous pouviez demain soir venir, afin que nous fassions une bonne botte de plan.» Dans «Causeries», Dumas décrit la genèse du *Comte de Monte Cristo*, précisant que c'est Maquet qui lui avait suggéré l'idée de développer certains éléments de l'intrigue qu'il ne songeait pas à exploiter, c'est-à-dire les amours du héros avec la Catalane, la trahison de Danglars et de Fernand et ses dix années de prison avec l'abbé Faria. Dumas réfléchit à la suggestion de Maquet. «Le même soir, nous fîmes ensemble le plan des cinq premiers volumes... [...] Le reste, sans être fixé complètement, était à peu près débrouillé. [...] Voilà comment *Le Comte de Monte Cristo*, commencé par moi en impressions de voyage, tourna peu à peu au roman et se trouva fini en collaboration par Maquet et moi.»¹

À partir du quatrième volume, le plan que mentionne Dumas est de la main de Maquet et Dumas le commente ainsi : «C'est parfait, je ne ferai qu'un petit changement au plan. La maison Villefort touchera à la

¹ Passage cité par Gustave Simon, op. cit., p. 70.

maison voisine pour qu'on puisse percer un trou.»¹ Ils développent de concert les intrigues qui émergent grâce à leurs échanges constants, par billets ou conversations interposés. Souvent, c'est Maquet qui, d'après certaines notes assez rudimentaires de Dumas, élabore les fondements d'une intrigue qui sera ensuite allongée par son mentor. Dans le billet suivant, envoyé lors de la rédaction de *la Reine Margot*, Dumas complimente son associé puis lui donne des directives laconiques pour la suite du récit : «Maintenant, Catherine—Mme de Sauves—les préparatifs de l'assassinat de Henry par Maurevel—la chasse—les envoyés polonais—tout ce que vous trouverez à côté de cela.» (Simon, pp. 75-76)

Une fois qu'il avait en main la première version de Maquet, Dumas la transcrivait sur son papier à en-tête personnelle en y apportant quelques modifications (ajout de dialogues, d'une anecdote, de descriptions, etc.). Son écriture étant plus fine que celle de Maquet, il lui fallait beaucoup plus de feuillets de son collaborateur pour arriver au nombre de pages requises par le journal. Dumas évalue d'ailleurs la copie de Maquet dans ces termes : «Quatre-vingts de vos pages donnent dix-sept des miennes.» (Simon, p. 59). Il arrive même souvent que Maquet envoie directement au journal une livraison écrite de sa main, que Dumas n'a pas eu le temps de réviser :

Plus de Chicot! Je n'ai plus une ligne. Montjoie et Saint-Denis à la rescousse! Véron est au courant et n'a rien pour demain. Lâchons le Monte Cristo, qui allait bien cependant. Vous n'auriez pas le temps de m'envoyer le Chicot et moi de le faire. Envoyez directement au Constitutionnel. Écrivez sur mon grand papier, si vous en avez six pages au moins. (Billet de Dumas envoyé à Maquet, Simon, p. 81.)

¹ Billet reproduit par Gustave Simon, op. cit., p. 71. Tous les autres passages cités à partir de ce livre seront identifiés dans le texte entre parenthèses. À noter que cet ouvrage contient aussi un extrait des versions respectives des deux auteurs des *Trois mousquetaires*.

À certains moments, Dumas semble être totalement à la remorque du cheminement narratif de Maquet :

Que va-t-il arriver de Maurevel et de Mouy? J'ai besoin de le savoir pour ne pas marcher tout à fait en aveugle. Quel parti tirez-vous du créancier de Coconas? Faisons-le féroce : ne le faisons pas vil. Ecrivez-moi un mot ce soir. Je suis aux Anglais, n'ayant rien à faire. La scène du Louvre est bien venue. (Billet de Dumas, Simon, p. 77.)

Le rythme trépidant des intrigues qui se nouent et se dénouent en un lacs très complexe semble suivre celui des dates de tombée très serrées des journaux. Madame de Girardin comparera d'ailleurs Dumas à une locomotive, dont il possède la puissance et la vitesse. Ensemble, le duo Maquet-Dumas a mis au point une méthode de travail tout à fait inédite que leur a dictée, en quelque sorte, la nécessité :

Il faut [souligné dans le texte] vous connaissez les deux mots charmants, n'est-ce pas? Il faut que j'aie fini la *Reine Margot* le 1er du mois prochain. Remettons-nous donc à la besogne.
Je vous envoie vos dernières pages afin que vous preniez à la suite.
Demain, mon ami, demain de la besogne et un vigoureux coup de collier. (Simon, p. 78)

Ils sont tout à fait complémentaires, leurs forces et leurs faiblesses respectives se croisant et s'amalgamant pour remplir les commandes de plusieurs journaux à la fois. D'ailleurs, ils ne réussiront pas toujours à respecter leurs délais, comme en fait foi un procès que Girardin intente à Dumas qui lui doit plusieurs volumes de feuilletons non livrés; procès que le magnat de la presse gagnera...

Contrairement à Balzac, pour qui la nouvelle rhétorique narrative imposée par le feuilleton constitue un carcan, sinon une véritable épreuve («Le public ignore combien de maux accablent la littérature

dans sa transformation commerciale») ¹, cette obligation de produire hâtivement pour un large public s'avère stimulante pour le duo. Dans la frénésie du labeur abattu quotidiennement et l'absence de temps pour peaufiner la structure narrative et soigner le style, se déploie ce que j'appellerais l'émotion de l'intrigue, une intrigue pure qui s'épanouit en se servant des personnages comme combustible. Car ce flamboiement baroque de l'action se nourrit au détriment des personnages, qui perdent toute profondeur psychologique et dont la caractérisation est rudimentaire. Ce sont les figures désormais archétypales inventées par le roman gothique et le mélodrame qui refont surface, pas seulement parce que les auteurs, en désespoir de cause, sont contraints à puiser dans un répertoire tout fait, mais parce que ces figures se prêtent admirablement à ce foisonnement exponentiel d'histoires.

Il s'agit de récits «où l'intérêt principal du lecteur est déplacé sur l'imprévisibilité de *ce qui va arriver*, et donc sur l'invention de l'intrigue, qui glisse au premier plan. L'histoire n'a pas eu lieu *avant* le récit : elle se déroule *au fur et à mesure* [les trois passages sont soulignés dans le texte] et, par convention, l'auteur lui-même ne sait pas ce qui va se passer.» ²

En ce qui concerne Dumas-Maquet, cette imprévisibilité de l'intrigue ne constitue pas nécessairement une convention consciente; elle s'inscrit plutôt au cœur même du processus créatif, dans sa

¹ Balzac, Honoré, Préface d'*Illusions perdues*, Paris, Pléiade, volume XI, p. 336. J'aurai l'occasion de revenir à Balzac feuilletoniste dans mon chapitre 4, «Avatars du mélodrame».

² Umberto Eco, op. cit., p. 115.

précipitation, son urgence insensée. L'intrigue possède littéralement les auteurs qui en deviennent les esclaves forcenés, et la communiquent ainsi aux lecteurs au jour le jour, à chaud, au plus près de leurs goûts : «L'écrivain populaire, s'il veut survivre, est nécessairement un opportuniste; il est le jouet de l'air du temps.»¹ Pour la première fois dans l'histoire de la fiction, la réception des textes suit de près leur création, en devient le sillage.

Désormais prisonniers d'un succès qui les oblige à écrire beaucoup et selon des procédés qui les dominent, Maquet et Dumas ne peuvent plus se passer l'un de l'autre et quand ils se sépareront, après dix ans d'écriture commune, ils n'écriront rien qui puisse se mesurer à leurs oeuvres écrites en tandem : «À partir de 1850, Dumas est au-dessous de lui-même; sans Maquet, il est incapable de produire ces oeuvres de longue haleine qui nous passionnent. Dès qu'il travaille seul, Maquet, de son côté, n'écrit que des romans médiocres. Il semble que les deux romanciers aient été nécessaires l'un à l'autre.»²

3. Omnipotence du médium

«Dans le creuset du roman populaire—et celui du XIXe siècle est capital car en lui se dessinent ces mêmes motifs qui, développés d'un point de vue industriel, fonctionnent aujourd'hui encore pour la production du divertissement préfabriqué—, tout a une loi, rien ne naît au hasard : les désirs du public et la structure du marché interagissent avec les traditions de l'intrigue, donnant vie à une 'forme' qu'il est nécessaire de définir.»

Umberto Eco (*De Superman au surhomme*)

L'écriture de collaboration constitue l'une des premières manifestations historiques *documentée* de *l'écriture partagée*, terme couramment utilisé de nos jours pour désigner une pratique d'écriture

¹ Préface de Claude Schopp à *Joseph Balsamo*, Paris, Laffont, 1990, p. III.

² Atkinson, Nora, *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, Paris, Nizet, 1929, p. 29.

très commune dans la production de séries télévisuelles (et parfois, cinématographiques), l'anonymat en moins. ¹

En effet, une grande majorité des séries sont écrites par une équipe de scénaristes dirigés par un «script editor» (ou story editor) qui, la plupart du temps, a conçu le projet de série, élaboré la courbe narrative d'une partie des épisodes et joue aussi souvent le rôle de producteur de l'oeuvre. Généralement, le nom des coauteurs d'une série figure au générique ainsi que leur part de création dans les étapes d'écriture de la série. On établit une différence, par exemple, entre la conception de l'ensemble de la série (bible), celle du synopsis de chaque épisode et l'écriture des dialogues comme tels. J'aurai l'occasion d'y revenir plus en détail, mais pour l'instant, je ne veux que comparer lapidairement deux contextes d'écriture qui me semblent s'apparenter dans la mesure où le médium y exerce une influence prépondérante, surtout en ce qui concerne le découpage en feuilletons ou épisodes.

Bien sûr, il convient d'éviter le piège de l'historicisme, de faire procéder une pratique d'écriture actuelle d'une autre plus ancienne : l'exemple de Dumas n'a évidemment pas servi de modèle aux scénaristes de télévision, qui, fort probablement, ne le connaissent pas. Ce que je cherche à démontrer, plutôt, c'est *le rôle essentiel qu'a joué le médium dans cette espèce de division du travail que Dumas a*

¹ L'écriture au noir existe aussi à la télévision, mais elle est quasi impossible à retracer, à moins d'en avoir fait l'expérience soi-même ou d'avoir fait l'objet des confidences d'un auteur qui en a été victime. C'est la loi du silence qui domine, pour toutes sortes de raisons : peur de perdre une source de revenus, de figurer sur la liste noire de l'auteur (souvent influent) qui l'a engagé sous la table, désir d'acquérir une certaine expérience dans l'illusion de pouvoir voler de ses propres ailes, etc.

systematisée. Non seulement la compartimentation de la création romanesque, l'un des effets les plus caractéristiques de l'industrialisation de la fiction, trouvera, avec l'invention des médias électroniques, un second souffle, mais encore la «fabrique de romans» initiée par Dumas deviendra une immense chaîne de montage dont l'auteur, après avoir écrit son scénario, sera totalement exclu.¹

Dès son apparition, l'écriture en collaboration est souvent associée au phénomène des auteurs dits «nègres», qui commence bien avant l'avènement du feuilleton. Le terme lui-même, utilisé dans cette acception métaphorique, apparaît au 18^e siècle, en 1757, désignant une «personne qui ébauche ou écrit entièrement les ouvrages signés par un autre.»² L'écriture au noir était donc pratique courante avant l'avènement du feuilleton (surtout au théâtre : Pixérécourt, par exemple, un auteur de mélodrames très populaires, utilisait des collaborateurs anonymes), mais elle devient beaucoup plus organisée sous le «règne» d'Alexandre Dumas.

Ce qui a changé, vers la fin du premier tiers de ce siècle, c'est la nécessité toute prosaïque (dans tous les sens du terme) de produire massivement et très rapidement des feuilletons imprimés par tranches dans ce qu'on appelait à l'époque le «rez-de-chaussée» des journaux à grand tirage et ce, dans le contexte d'un contact avec le public beaucoup plus direct et de l'influence astreignante de l'élément commercial, ce dont se plaint amèrement Balzac : «Les fragments de

¹ À moins de mettre en scène lui-même ses scénarios ou d'être son propre producteur, généralement le scénariste n'assiste jamais au tournage.

² *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, t. II, p. 1314, rubrique «NÈGRE».

l'oeuvre entreprise par l'auteur subissent alors les lois capricieuses du goût et de la convenance des marchands.»¹

S'ajoutent donc à ces impératifs de production les diktats mercantiles de la presse à grand tirage qui se conjuguent avec l'émergence de l'auteur-vedette, dont le nom devient une valeur commerciale bien précise, une garantie supplémentaire que le journal réussira à vendre un plus grand nombre de numéros. Si beaucoup d'auteurs talentueux comme Théophile Gautier rêvaient de faire partie des écuries des directeurs de grands journaux, ceux-ci, « avides de grands noms, [...] avaient horreur des inconnus.»² Girardin aurait même dit à Gautier : « Vous êtes tous de grands écrivains, c'est entendu, mais vous n'êtes pas fichus de m'amener dix abonnés. Tout est là.»³

Les journaux sont devenus des entreprises commerciales qui se doivent d'être rentables et sont donc soumises aux goûts du public. Que ces goûts s'avèrent parfois douteux, c'est le moindre souci de ces entrepreneurs des lettres qui avouent n'avoir pas le temps de lire. Les diffuseurs et producteurs de télévision n'agissent pas autrement : les cotes d'écoute, qui jaugent le nombre de téléspectateurs d'émissions précises, déterminent la quantité d'annonces publicitaires que les réseaux diffusent à prix d'or. Sans l'apport financier de la publicité, peu de diffuseurs, même subventionnés, pourraient survivre. Aux États-Unis, notamment, il arrive souvent qu'un réseau interrompe

¹ Dans sa préface à *la Femme supérieure*, passage cité par René Guise dans son article «Balzac et le roman-feuilleton», in *L'année balzacienne*, 1964, p. 283.

² André Maurois, op. cit., p. 174.

³ Ibid., p. 174.

brutalement la diffusion d'une série en plein milieu de la saison parce que ses cotes d'écoute sont jugées insuffisantes.¹ À la veille des réabonnements, Girardin n'avait-il pas interrompu la publication des *Paysans* de Balzac qui ennuyaient son public?

Ce n'est pas la première fois que l'écriture de fiction se voit imposer par les éditeurs des normes d'édition particulières. Par exemple, l'incontournable «three-decker» qui domine la scène littéraire anglaise pendant plus d'un siècle et qui est indissociablement lié à l'avènement des clubs de lecture et des «circulating libraries», les ancêtres des bibliothèques modernes, oblige les auteurs à produire de très longs romans au nombre de pages invariable afin de pouvoir remplir ces trois volumes et satisfaire l'insatiabilité d'un public croissant. Cependant, ce qui m'apparaît comme tout à fait nouveau dans la politique éditoriale des feuilletons par rapport à celles qui coexistent avec elle ou la précèdent, *c'est la toute-puissance du médium lui-même*.

La forme du journal, en effet, impose nécessairement un découpage précis de la matière narrative dans un environnement composé de chroniques, d'actualités, d'éditoriaux, de lettres de lecteurs et surtout, d'annonces publicitaires, ce qui crée une *collusion désormais infrangible entre la fiction et la consommation*. Et cette collusion condamne l'auteur dont les feuilletons plaisent au public à produire

¹ Au Québec, les procédés sont moins brutaux, mais tout aussi dévastateurs pour les créateurs d'une oeuvre télévisuelle : on peut décider de diffuser une série jugée non rentable pendant l'été, ce qui est une façon pas très subtile de la liquider, car les cotes d'écoute sont au plus bas durant la saison estivale (comme ce fut le cas pour la série de Pierre Gauvreau, *le Volcan tranquille*); on peut aussi ne pas renouveler le contrat de production pour une autre année.

sous son nom un nombre effarant de feuillets afin de nourrir le dieu d'acier d'une Olympe toute nouvelle et pimpante : la presse rotative. En outre, le journal initie une nouvelle temporalité de la réception conditionnée à la fois par les modalités de diffusion du médium et par la sérialisation de la fiction. Pour ne pas perdre une seule bribe de la matière romanesque fragmentée, le lecteur est asservi au journal, en devient captif, tout comme il est captivé par le feuilleton qui entretient systématiquement cette dépendance.

D'autre part, ce mode de réception fragmentaire favorise l'échange de commentaires impromptus entre la parution de chaque numéro, enveloppant ainsi le feuilleton d'une nuée de discours qui en font ou défont la réputation. Il n'en va pas autrement pour les séries qui, entre la diffusion de chaque épisode, font l'objet de multiples conversations au travail et à la maison. David Lynch, cocréateur et coréalisateur de la série *Twin Peaks*, considère que le changement de la case horaire de la série de jeudi à samedi a fortement contribué à la baisse des cotes d'écoute qui a mené à l'annulation de l'émission : «When *Twin Peaks* started, it was on Thursday night, which was a perfect night. It had to be a week night, because people were talking about it the next day at their place of work. [...] Then they moved it to Saturday night, so by the time Monday rolled around it was too far away.»¹ Ainsi, la sérialité inaugure-t-elle une forme *d'herméneutique populaire*, spontanée, à la fois impromptue et encadrée temporellement par la diffusion cadencée des feuillets.

¹ *Lynch on Lynch*, London & Boston, Faber and Faber, 1997, interview menée par Chris Rodley, p. 183.

4. Théâtralisation du feuilleton

«Tournant le dos à une rhétorique théâtrale conventionnelle, Dumas est à la recherche perpétuelle du mot-effet qui scande le mouvement, l'accélère jusqu'au vertige, qui engendre l'émotion brute (terreur, larmes) et la suffocation. [...] Théâtre de la cruauté avant l'heure, théâtre de la circulation immédiate des émotions, il est sans doute l'ancêtre du roman historique de Dumas, non pas en temps [sic] que 'drame historique', mais en temps [sic] que machine à transmettre l'émotion brute.»

Claude Schopp (Préface à *Joseph Balsamo*)

Lorsque Dumas s'associe avec Maquet, il ouvre un nouveau chapitre à sa carrière littéraire qui avait commencé avec le théâtre : c'est désormais le roman historique (écrit en fonction du feuilleton) qui occupera presque tout son temps; et même s'il lui arrive fréquemment d'adapter avec Maquet quelques-uns de leurs romans pour la scène, c'est son activité comme feuilletoniste qui domine. Mais le feuilletoniste qu'il est devenu n'a jamais oublié le dramaturge et la «science des planches» qu'il a acquise au cours de ses expériences théâtrales de toute une décennie. On trouve déjà dans *Henri III et sa cour*, le premier grand succès théâtral de Dumas, la plupart des procédés qu'il utilisera plus tard dans les romans, et qui proviennent, en grande partie, de l'«arsenal» du roman noir et du mélodrame : les personnages privés de profondeur psychologique et dont la caractérisation dépend uniquement de leur fonction narrative dans un drame unilatéralement manichéen; le mouvement dramatique vif, serré, qui s'enfle à chaque fin d'acte sur un coup de théâtre ou un mystère; la terreur provoquée par les exactions physiques, au réalisme saisissant, infligées à l'héroïne passive; des éléments de l'intrigue que le public connaît, mais que les personnages ignorent : «Henri III et sa cour demonstrated beyond any doubt that here at last was a dramatist [...] able to establish a hold on his audience from the start, to carry

each act through its close without a moment of dullness, and to arrange infallibly for the curtain to fall on some pregnant piece of business.»¹

S'il est vrai que dans ses pièces, «l'art et la pensée semblent complètement subordonnés à la recherche de l'émotion produite par des effets matériels et à l'amusement des yeux»², le «drame galvanique» —le terme est d'un journaliste contemporain de Dumas, Granier de Cassagnac, qui abhorrait Dumas mais qui a écrit quelques articles fascinants sur lui— dont il est l'instigateur se reflète dans les techniques narratives qu'il développe avec Maquet (qui lui aussi a écrit pour la scène), selon les exigences du roman-feuilleton : «Ce qu'il faut chercher en lui, et qu'on y trouve, c'est l'imprévu au théâtre, [...], c'est l'action qui marche, qui court, qui vole; c'est la curiosité en suspens.»³

Cassagnac parlait du dramaturge, mais ce commentaire pourrait tout aussi bien s'appliquer au romancier : l'effet, si important au théâtre avec la présence du public dont l'auteur peut observer sur place les réactions, est cultivé également au plus haut degré dans le roman-feuilleton qui tisse avec les lecteurs un lien presque aussi immédiat qu'au théâtre. Car deux facteurs, liés au nouveau mode de diffusion du feuilleton, viennent bouleverser les rapports jusque-là assez distants entre l'auteur et le public: d'une part, la publication quotidienne des feuilletons dans des journaux à la portée de presque toutes les bourses et disponibles partout, dans la rue comme dans les

¹ Hemmings, op. cit., p. 55.

² Quérard, op. cit., p. 1028.

³ Granier de Cassagnac, cité par Quérard dans ses *Supercherries*, p. 1040.

tabacs et les librairies et d'autre part le courrier des lecteurs, dans lequel ceux-ci peuvent commenter librement les feuilletons du jour et même poser certaines exigences.

Comme le souligne Maurois, «Dans un feuilleton, qui doit dès les premières lignes 'accrocher' le public, l'auteur n'a pas droit à des longueurs initiales et Dumas, tout en marquant fortement ses personnages, sautait tout de suite en pleine action dialoguée.»¹ C'est son expérience du théâtre qui lui permet de figoler la fin de chaque tranche de feuilleton comme il soignait les fins d'acte au théâtre, en ménageant une surprise et en laissant le lecteur dans l'expectative, dans un état de curiosité qui n'est jamais tout à fait assouvie.

Dumas résume lui-même son nouveau crédo ainsi : «Commencer par l'intérêt, au lieu de commencer par l'ennui; commencer par l'action, au lieu de commencer par la préparation; parler des personnages après les avoir fait paraître, au lieu de les faire paraître après avoir parlé d'eux.»² C'est l'antithèse absolue des techniques narratives de Balzac qui, sauf dans les dernières années de ses activités de feuilletoniste, n'a jamais pu ou su se plier aux contraintes dictées par ce nouveau genre.

C'est dans la prédominance des dialogues que l'influence du théâtre s'exerce de la façon la plus manifeste. Si on peut y voir des motifs d'ordre pécuniaire (une réplique, aussi courte soit-elle, représentait une ligne payante), les dialogues jouent un rôle essentiel

¹ André Maurois, *op. cit.*, p. 173.

² Cité par Claude Schopp dans sa préface à *la Reine Margot*, *op. cit.*, p. XXII.

dans cette *galvanisation de la matière narrative*¹ que le roman-feuilleton a initiée. En premier lieu, ils créent une sorte d'*instantané temporel* qui fait entrer le lecteur dans le présent de l'action. Ils participent également de l'organisation de l'intrigue en scènes toujours structurées en fonction d'un enjeu ou d'un mouvement dramatique, scènes qui appellent la présence d'un lecteur quasi-spectateur. Et surtout, en produisant un «effet de réel», ils accélèrent le processus d'identification qui rapproche le lecteur des personnages emportés par l'Histoire et l'intrigue : «L'histoire se trouve ramenée au niveau des personnages aimés, familiers, et du même coup au niveau du lecteur.»²

S'il est vrai que les dialogues sont un «mélange uniforme de trivialité et d'enflure, plus riche de mots que d'idées»³, ils font partie intégrante de cette mise en scène de la matière romanesque qui a rendu celle-ci accessible au grand public. Cependant, dans *le Vicomte de Bragelonne*, un des derniers fruits de la collaboration entre Dumas et Maquet, cette trivialité finit par prendre la place de l'intrigue, sous les pressions de plus en plus agressives d'impératifs économiques étrangers aux idiosyncraties du feuilleton. «Avec les soliloques de d'Artagnan et les interminables conversations entre le roi et les courtisans, c'est le triomphe du potinage.»⁴ Or, le «potinage aléatoire» est devenu la plus grande plaie d'un genre né de l'avènement de la télévision : le téléroman, dans lequel l'intrigue est

¹ Pour cette expression, je me suis inspirée du terme «drame galvanique» que Cassagnac accole à l'oeuvre théâtrale de Dumas.

² André Maurois, op. cit., p. 179.

³ Quérard, op. cit., p. 1028.

⁴ Umberto Eco, op. cit., p. 101.

supplantee par ce que j'appelle les commentaires d'une action presque toujours évoquée, rarement vécue au présent. ¹

* * *

Umberto Eco, soustrayant l'oeuvre de Dumas à la «fonction esthétique» et lui allouant plutôt une «fonction fabulatrice», soutient qu'«il importe peu de savoir si, dans *le Comte de Monte Cristo*, c'est la main de Dumas ou celle de Maquet qui domine.» ² Mais à mon avis, que l'intrigue l'emporte sur la finesse psychologique et stylistique n'invalide pas l'importance du phénomène de la collaboration; tout au contraire : la domination de l'intrigue et les aléas de la production des textes ont largement contribué à la floraison d'un monde romanesque riche, baroque et presque insaisissable dans ses multiples méandres narratifs, un monde qui, né dans la fièvre d'une écriture à bâtons rompus, ne se laisse pas refouler facilement dans les frontières étroites de l'institutionnalisation.

Et il n'est pas indifférent qu'un siècle et demi plus tard, ces feuilletons aient essaimé dans d'autres médias populaires s'adressant à un énorme public, la radio, le cinéma et la télévision, machines narratives tout aussi tributaires de la matérialité de leurs modes de production et des innovations technologiques qui ne cessent de les redéfinir.

¹ Il y a bien sûr des exceptions importantes à cette généralisation, dont je fais état dans le chapitre 6 et la conclusion.

² Op. cit., p. 88.

CHAPITRE 3 : RÉSURGENCES GOTHIQUES I

«La vogue momentanée [du gothique] est un phénomène intéressant; mais ce qui est bien plus important, c'est l'influence qu'il a exercée sur la littérature postérieure. Nous ne croyons pas exagérer en affirmant qu'il a exercé une influence directe, plus ou moins apparente, sur beaucoup d'écrivains anglais et français pendant un demi-siècle, et qu'il a même laissé dans la littérature une empreinte qui y est restée jusqu'à nos jours.»

Alice M. Killen (*Le roman terrifiant*)

1. Dérives

«[...] certi correnti culturali possono avere una doppia espressione : quella meramente meccanica di intrigo sensazionale (Sue ecc.) e quella ' lirica ' (Balzac, Dostojevskij, e in parte V. Hugo). I contemporanei non sempre si accorgono della deteriorità di una parte di queste manifestazioni letterarie, come è avvenuto in parte per il Sue, che fu letto da tutti i gruppi sociali e ' commuoveva ' anche le persone di ' cultura ', mentre poi decadde a scrittore letto solo dal popolo.» ¹

Antonio Gramsci (*Letteratura e vita nazionale*)

Les principaux auteurs du roman gothique de la période classique (de 1760 à 1820 environ) Sophia Lee, Horace Walpole, Clara Reeve, Anne Radcliffe et Matthew Gregory Lewis, en définissant la formule de la fiction terrifiante, la fondent comme genre, un genre qui se démarque fortement des traditions du roman réaliste récemment établies par Defoe, Richardson et Fielding. Publiés sous forme de livres très coûteux qui connaissaient un tirage limité et qu'une proportion minime de la population pouvait s'offrir, ces romans de la terreur, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'étaient pas

¹ « [...] certains courants culturels peuvent avoir une double expression : celle purement mécanique de l'intrigue sensationnaliste (Sue, etc.) et la ' lyrique ' (Balzac, Dostoïevski et, en partie, V. Hugo). Les contemporains ne s'entendent pas toujours sur la détérioration d'une partie de ces manifestations littéraires, comme c'est partiellement le cas de Sue, qui a été lu par tous les groupes sociaux et ' émouvait ' même les personnes cultivées, tandis que par la suite il connut un déclin qui en fit un auteur lu exclusivement par le peuple. » Ma traduction.

populaires, ou du moins, leur popularité se limitait à un nombre restreint de lecteurs provenant de classes aisées :

In the early years of the 19th century, the famous Gothic novel with its haunted castles, degenerate monasteries, charnel houses, creaking dungeons and supernatural denizens of all shapes and sizes, held the attention of the reading public. This public, however, were a privileged minority; the vast majority of the population of Britain—and Europe and America as well—were illiterate to such an extent that struggling over their own names was about the limit of their capabilities. Equally, those who could read could hardly have afforded the price of these books, should they have wanted them, from their pitiable wages.¹

Ce n'est qu'adaptées dans les théâtres «mineurs» du «Blood and Thunder» et, en France, par Nodier et Pixérécourt dans les théâtres de boulevard², que les oeuvres du frénétisme noir ont pu être appréciées par un public beaucoup plus important; mais en réalité, il faudra attendre l'avènement des périodiques bon marché à grand tirage pour que le genre essaime vers des productions littéraires destinées aux classes laborieuses et s'y greffe en créant des registres spécifiques qui reprennent certaines conventions du gothique classique tout en les réactivant dans le nouveau contexte de l'industrialisation et de l'urbanisation.

Grâce aux oeuvres sérialisées populaires, le fantastique gothique connaît un deuxième souffle et un succès tel qu'il va réapparaître dans la littérature institutionnalisée (ou en voie de l'être), sous une forme plus ou moins tempérée par rapport au sensationnalisme parfois brutal des «penny dreadfuls». Dickens, Collins, Nodier, Balzac, Georges

¹ Haining, Peter, *The Penny Dreadful*, London, Victor Gollancz Ltd, 1975, p. 23.

² La situation est un peu différente en France. Les romans d'inspiration gothique et mélodramatique de Ducray-Duminil, dans les années suivant le début de la Révolution française, connaissent un succès phénoménal. Ses livres se vendront à des millions d'exemplaires et atteindront un très large public de toutes les conditions sociales; ce qui tend à prouver que l'alphabétisation avait fait plus de progrès en France que partout ailleurs grâce à l'avènement de la 1ère République.

Sand, Gautier, Hugo et plus tard, Henry James, pour ne nommer qu'eux, ont tous subi l'influence de ce mouvement qui, se conjuguant aux divers courants préromantiques (à travers les oeuvres de Hoffmann, de Schiller et de Goethe, notamment) circule dans toutes les sphères de l'activité littéraire et se transforme au gré de «recontextualisations» diverses, qu'elles soient romantiques, néoclassiques ou réalistes à divers degrés.

* * *

Le tout premier roman inédit sérialisé dans un périodique (*The British Magazine*) de 1760-61, *Sir Lancelot Graves* de Smollett, un roman d'aventures à saveur moyennâgeuse, préfigure l'école gothique classique. Comme le soutient Alice M. Killen, l'ensemble des romans de Smollett forme une espèce de transition entre le roman réaliste contemporain qui commence à s'imposer comme forme romanesque dominante et le roman terrifiant qui va naître une décennie plus tard.

¹ Aussi, n'est-ce pas pure coïncidence si, lorsque la «flamme gothique» s'éteint tout doucement dans les premières années du 19^e siècle (ce dont témoigne le changement complet d'orientation du principal éditeur de ce genre de fiction, la Minerva Press, qui se détourne du roman gothique pour publier des livres destinés aux enfants), celle-ci se rallume en Angleterre grâce à l'apparition de journaux hebdomadaires, le *Lloyd's Penny Weekly Miscellany* ou le *Reynold's Miscellany*, par exemple, dans lesquels, «at the price of a

¹ Pour la question de l'influence du roman noir sur la littérature française, Cf. son ouvrage *Le roman terrifiant*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1967.

penny, the reader could have his fill of serial romance, along with much improving and informative matter». ¹

En France, le gothique connaît aussi un renouveau dès l'émergence du roman-feuilleton. ² En collaboration avec Maquet, Dumas, ardent lecteur de Walter Scott qui était également un amateur du genre, allie la formule du roman historique aux effets galvanisants du mélodrame, dont la *persécution de l'innocence* constitue le trait saillant, emprunté au gothique.³

Sue, pour sa part, adopte et adapte certains thèmes et procédés typiques du roman terrifiant mais dans un décor urbain et contemporain: les souterrains et escaliers dérobés des vieux châteaux gothiques deviennent les rues sombres et étroites de la ville interlope; les éléments se déchainent au moment opportun pour souligner une scène particulièrement pathétique; le surnaturel prend la forme de l'hallucination, du cauchemar, de visions terrifiantes provoquées par la culpabilité des crimes commis. Cette prépondérance du rêve, détaché désormais de la nature, incarne un nouveau mystère, celui que cachent les dédales ténébreuses de la ville, enclave de l'inavouable, du danger, de l'illicite. Prenant la plupart du temps la couleur exacerbée et déformante du cauchemar, le rêve, expression de la vulnérabilité, de l'impuissance, du remords, suscite chez le lecteur une émotion

¹ Tillotson, Kathleen, *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford, Clarendon Press, 1954, p. 31.

² C'est d'abord le mélodrame de boulevard, comme je le précise dans le chapitre 4, qui initie la vogue du gothique et contribue à en faire un des modes d'expression les plus courants de la culture populaire.

³ Bien sûr, ce thème remonte à la nuit des temps; mais en ce qui concerne le roman, c'est tel que reformulé par Richardson dans *Clarissa Harlowe* que cet archétype a trouvé une nouvelle expression dans la fiction gothique.

enracinée dans les peurs enfantines et dans les impulsions les plus irrationnelles.

Dans *les Mystères de Paris*, par exemple, le Maître d'école, en assassinant son ancienne complice, la Chouette, est pris de délire : «Chante, chante la Chouette... chante ton chant de mort... Tu es heureuse, tu ne vois plus les trois fantômes de nos assassinés... le petit vieillard de la rue du Roule... la femme noyée... le marchand de bestiaux... Moi, je les vois... ils approchent... ils me touchent...Oh! qu'ils ont froid...»¹ La vision, d'autant plus terrifiante qu'elle est totalement subjective et incontrôlable, devient l'arme suprême d'une punition intérieure presque divine à laquelle il est plus difficile d'échapper qu'au châtement pénal. Dans *Oliver Twist*, Sikes, après avoir assassiné Nancy, est également en proie à une hallucination générée par l'horreur de son geste : «For now, a vision came before him, as constant and more terrible than that from which he had escaped. Those widely staring eyes, so lustrous and so glassy, that he had better borne to see them than think upon them, appeared in the midst of the darkness; light in themselves, but giving light to nothing.»²

L'emploi systématique de toutes les conventions les plus courantes du gothique, enlèvements, meurtres sanglants, identités frelatées ou incertaines, naissances entourées de mystère, surnaturel expliqué ou non, séquestrations, intrigues enchevêtrées, sentimentalisme exacerbé et surtout, le triomphe final de la justice, *participe d'une*

¹ Sue, Eugène, *Les mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 891.

² Dickens, Charles, *Oliver Twist*, New York, Bantam Books, 1990, pp. 371-372.

recherche exclusive de l'effet au détriment de la vraisemblance. Et le public, dont le goût pour le macabre et l'horrible s'est développé au contact d'atrocités malheureusement bien réelles (celles de la Révolution française, des guerres napoléoniennes, des exécutions publiques) qui «avait grandi au bruit du tocsin ou du canon sous une perpétuelle menace de mort»¹, se montre singulièrement réceptif aux meurtres, tortures et massacres qui envahissent les feuilletons. Toutefois, la plupart des sérialistes ne se contentent pas du simple recyclage d'une matière narrative usée : ils la réactivent en lui donnant un décor réaliste, sinon contemporain.

Dans cette perspective, la sérialisation, timide au milieu du 18^e siècle puis devenant le principal mode de diffusion de la littérature populaire à partir des années 1830, a donc été *l'agent capital de passages intermédiatiques de modes et de genres* qui, délaissés dans la littérature institutionnalisée, refont surface dans des publications sérialisées s'adressant à un public populaire. Et, par un mouvement de ressac irrésistible, les oeuvres institutionnalisées subissent à leur tour l'influence de romans «mineurs» : «in fact all of [the great novels] grew out of a tangled undergrowth of minor fiction. An awareness of these initial surroundings often enables the reader to view the surviving masterpieces in an unfamiliar and revealing perspective.»² La cloison artificiellement érigée par les critiques de l'époque (notamment dans le *Quarterly Review* et le *Fraser's Magazine* en Angleterre et la *Revue*

¹ M. Le Breton dans son livre sur Balzac, cité par Alice M. Killen dans *Le roman terrifiant*, op. cit., p. 80.

² Tillotson, Kathleen, dans son introduction à *The Woman in White* de Collins, Boston, Houghton Mifflin, 1969, p. v.

des deux mondes en France) pour séparer les textes «mineurs» des oeuvres dites sérieuses n'est donc, en fait, pas du tout étanche.

Si le roman gothique, tel qu'il apparaît sous sa forme sérialisée, oppose au réalisme qui submerge la littérature jugée acceptable une construction baroque, presque insaisissable dans le déploiement labyrinthique de ses intrigues et très réfractaire aux conventions classiques de la crédibilité et de la caractérisation psychologique approfondie des personnages, c'est pour mieux accéder à une autre forme d'authenticité, l'irruption du réprimé et de forces psychiques irrationnelles dans une société qui étouffe sous le carcan du pragmatisme et de l'hypocrisie. «The surface rationalism of educated society was riven here and there, as by slight earthquake shocks, with fissures through which steamed up visions of more picturesque and passionate life than the contemporary scene offered.»¹ C'est comme si les sérialistes populaires exprimaient de façon explicite ce qui était latent chez les auteurs plus modérés comme Dickens. D'autre part, comme le souligne Disher, «both the demonic and the domestic deliver the same message, [...] stamping uniformity upon humble tales for the barely literate and tragedies in togas for the cultured: [...] virtue had to be rewarded all day and every day and villainy punished.»², ce qui n'empêche pas certains feuilletons de se terminer dans une hécatombe à laquelle n'échappent pas même les innocents (dans *le Juif Errant* de Sue, par exemple).

¹ Préface de J. M. S. Tompkins du roman gothique *The Recess* publié pour la première fois en 1783-85 et républié à New York, Arno Press, 1972, p. ii.

² Disher, Maurice Willson, *Blood and Thunder*, New York, Haskelle House Publishers, 1974, p. 101.

Par ailleurs, les sérialistes comme Ainsworth, Reynolds et Bulwer-Lytton nous offrent «a curious blend of factual detail with Gothic atmospherics and emotions.»¹, une sorte de réinscription du matérialisme contemporain et de l'actualité dans le contexte primitif, archaïque, d'un déploiement émotif que ne contraint presque aucune inhibition. En ce sens, cette émotivité constitue la «mauvaise conscience» de la classe dominante dont les critiques se font les porte-parole en reléguant les textes populaires dans le no man's land de la paralittérature, littérature de parias, d'intouchables, comme on chasse un mauvais rêve ou un remords trop troublant.

2. Le «Newgate Novel»

«It was a dark and stormy night...»

Bulwer Lytton (*Paul Clifford*)

L'un des rejetons les plus importants du gothique classique dans les années 1830, le «Newgate Novel», constitue un exemple très représentatif des transits culturels et médiatiques entre la fiction populaire et le roman bourgeois. Baptisée ainsi avec mépris par les critiques de l'époque d'après le nom de la fameuse prison², cette école regroupe des sérialistes très différents les uns des autres, Bulwer-Lytton, Ainsworth, Dickens et Thackeray, pour ne nommer que les plus connus, qui partagent cependant le même intérêt pour les crimes et les châtements et pour les annales de la prison londonienne la plus tristement célèbre, les *Newgate Calendars*, «which appeared

¹ Punter, David, *The Literature of Terror*, London and New York, Longman, 1996, vol. 1, p. 156.

² C'est dans le magazine *Fraser's* que cette appellation apparaît pour la première fois dans la critique de *Paul Clifford* de Bulwer-Lytton paru en avril 1830.

from the early decades of the eighteenth century onward [and] was the name of the court document officially listing persons imprisoned for trial at the assizes.»¹

D'abord sujet de prédilection des «broadsides» et ballades vendues dans la rue, puis des journaux de toutes catégories des deux premières décennies du 19^e, à partir des années 1830 la vie des criminels les plus notoires, que l'imagination populaire a transformés en légendes (Jonathan Wild, Claude Duval, Dick Turpin), devient la source d'inspiration dominante des romans publiés depuis peu sous forme de «serials». De la brochure jetable au journal, le thème jusque-là presque exclusivement populaire de la criminalité urbaine «émigre» vers des publications destinées à un public hétérogène, formé principalement de lecteurs provenant de la classe moyenne, des plus modestes aux plus aisés.

Mais le phénomène qui m'apparaît comme le plus représentatif des bouleversements culturels provoqués par la sérialisation à l'époque du Newgate Novel, c'est l'hybridation à caractère épidémique de genres anciens et nouveaux ainsi qu'une contamination systématique entre la fiction et l'actualité criminelle, contamination encore prépondérante dans la fiction policière télévisuelle contemporaine. À cet égard, Ainsworth pourrait être considéré comme un initiateur, une des figures les plus importantes du procédé qu'il qualifie lui-même de «substitution». Dans *Rockwood*, par exemple, qui paraît en avril 1834, l'auteur mêle les traditions gothiques telles que forgées par Ann

¹ Hollingsworth, Keith, *The Newgate Novel*, Detroit, Wayne State University Press, 1963, p. 6.

Radcliffe aux exploits d'un criminel qui a vraiment existé, «*substituting* [c'est moi qui souligne] an old English squire, an old English manorial residence, and an old English highwayman, for the Italian marchese, the castle, and the brigand of the great mistress of Romance.»¹

Cette «relocalisation» du gothique se traduit également par l'introduction de personnages des bas-fonds urbains dont la représentation est relativement fidèle; Ainsworth va jusqu'à reproduire de façon stylisée leur slang («flash language»), réalisme tout à fait étranger au roman gothique traditionnel. En cela, il sera imité par une légion de sérialistes, des plus connus aux plus obscurs. En outre, son brigand deviendra le prototype d'une myriade de publications populaires en penny parts : «As soon as the penny serials began to appear, perhaps in 1840, there were serials about Turpin»² et, comme le souligne l'auteur de *Boys will be Boys*, E. S. Turner, *Rookwood* a également été la source d'inspiration principale d'un grand nombre de penny dreadfuls qui s'adressent à un public jeune ou récemment alphabétisé.

Ce qui est sûr, c'est que l'industrialisation de la littérature a incité un nombre grandissant de feuilletonistes à mettre l'emphase sur des personnages en marge de la loi, les vilipendant ou les glorifiant selon les goûts du jour ou leurs propres inclinations. En ce sens, le mélodrame qui, au premier degré, semble n'avoir pour fonction essentielle que le châtement de la vilénie, cultive la même ambiguïté par rapport aux vilains: incarnés par la vedette du spectacle, ils en

¹ Extrait de sa préface dans l'édition de 1931 publiée par Everyman's Library à Londres, p. 3.

² Keith Hollingsworth, op. cit., p. 105.

constituent l'attraction principale. Par exemple, Robert Macaire, dans *l'Auberge des Adrets*, est personnifié par l'acteur le plus célèbre de son époque, Frédérick Lemaître, qui jouera également avec un énorme succès l'exécrable et libidineux notaire Jacques Ferrand du mélodrame tiré des *Mystères de Paris*.

Il convient de préciser, toutefois, que c'est à un certain courant du romantisme noir, et à Byron en particulier, que nous devons l'impulsion première de la glorification de personnages sulfureux et marginaux. Le vilain gothique traditionnel, presque toujours incarné par un aristocrate ou un moine pervers, devient, sous la plume de Byron, qui admirait les oeuvres de Lewis et de Radcliffe, un héros hors-la-loi très romancé, «le type du rebelle, lointain descendant du Satan de Milton», comme le souligne Mario Praz dans *La chair, la mort et le diable*. Il ajoute plus loin :

Avec la pénétration des idées humanitaires dans la littérature, le bandit finit par assumer définitivement ce caractère que Schiller et Zschokke avaient déjà esquissé; il devient un bienfaiteur secret, un gentilhomme au passé ténébreux qui se voue à un noble idéal, se sert des bandits comme d'instruments inconscients de la justice, et rêve de perfectionner le monde au moyen de crimes.¹

Ce type de anti-héros pave la voie à une grande ambivalence, tant de la part des auteurs que du public, par rapport à la criminalité et surtout, à la répression dont elle fait l'objet. Disons, en simplifiant, que la punition organisée par une loi pénale qui évolue très lentement par rapport aux changements sociaux ne suscite pas la confiance de la population en marge du pouvoir (la grande majorité, en somme!), qui lui préfère une justice immanente telle que mise en scène par les sérialistes. La fictionnalisation des vrais brigands, qu'Ainsworth et

¹ Paris, Éditions Denoël, 1977, pp. 78 et 92.

Bulwer, surtout, imprègnent de la dignité et de la noblesse des «jeunes premiers» du *romance* gothique, *invertit* le manichéisme propre au gothique classique et au mélodrame, tout en conservant la sorte de justice divine sécularisée commune à ces deux modes, et dont Fantômas et Arsène Lupin seront les dernières incarnations avant la Première Grande Guerre.

Détail intéressant, la publication des premiers romans de cette école suit de près la création, en 1828, de la toute première force policière à Londres, la Metropolitan Police, grâce à Robert Peel, ministre de l'Intérieur de l'époque et responsable de réformes libérales importantes de la loi criminelle, encore très rudimentaire. Employant d'abord les anciens «Bow Street runners» (que l'on voit apparaître dans *Oliver Twist*) qui avaient formé une sorte de milice privée, la Metropolitan police crée ses propres forces policières en 1842. Sériation et démocratisation de la fiction, alphabétisation des classes laborieuses, organisation d'une police étatique, polémiques entourant la peine de mort, chartisme, conservatisme virulent témoignent des tensions et des conflits qui déchirent la société victorienne dans la foulée des premières révolutions industrielles et des bouleversements socio-politiques dont les sérialistes rendent compte dans leurs oeuvres traversées par un souffle de révolte.

Le Newgate Novel et les serials nés sous l'influence des feuilletons français (principalement *les Mystères de Paris*) investissent les conventions du gothique poussiéreux de la première période des thèses sociales les plus brûlantes, les socialisent, si l'on veut, avec les ferments politiques hérités de Rousseau, de Godwin, de Bentham,

suivant les brisées de la Révolution française et des événements de 1848. Ainsi, la réactualisation du gothique dans un contexte social, s'associant au mélodrame théâtral et à la «puissance du roman», coïncide «con la manifestazione e l'espansione delle forze democratiche popolari-nazionali in tutta l'Europa.»¹

J'ouvre ici une courte parenthèse pour souligner que curieusement, dans quelques-unes des séries télévisuelles récentes qui exploitent la veine gothique dans un contexte contemporain, c'est la dimension la plus archaïsante et rétrograde du gothique classique puis colonial que l'on voit renaître : tout comme dans le roman de Bram Stoker, *Dracula*, le mal est dissocié de ses racines sociales, dépolitisé. C'est partiellement le cas de *X Files*, série créée par Chris Carter, dont la devise paranoïaque figurant au générique, «trust no one», exprime bien la tendance anti-gouvernementale, nourrie de diverses théories de la conspiration ainsi que la hantise de l'envahissement extra-terrestre, trope tiré d'émissions classiques comme *The Invaders* et *Kolchak, the Night Stalker*.²

Dans *Millenium*, du même auteur, série produite ultérieurement, Carter évacue le dialogisme qui caractérisait les *X Files* en mettant en scène un seul protagoniste détective qui cette fois n'est plus un observateur passionné du paranormal mais possède un don occulte, celui de la clairvoyance. Grâce à ce don, il aide les forces policières à

¹ Gramsci, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966, p. 69.

² Notons toutefois la dynamique discursive intéressante entre les protagonistes détectives du FBI, Scully et Mulder. La première, possédant une formation scientifique, représente le scepticisme face à la «croyance» à caractère mythique de Mulder qui, diplômé en psychologie, est convaincu de l'existence de phénomènes paranormaux. Que le pôle rationnel de la série soit représenté par une femme déjoue également le stéréotype sexiste qui assimile l'irrationalité à la féminité.

retrouver des tueurs en série dont la psychose, chaotique, inaccessible à la raison, ne peut être appréhendée, dans tous les sens du terme, que par des moyens qui lui ressemblent.¹ Le mal, tout comme dans *Twin Peaks* dont Carter s'est peut-être inspiré, devient une efficace absolue, essentialisée, privée de tout contexte socio-politique précis, ouvrant ainsi la voie à une sorte d'immunité morale.

* * *

Si, dans le roman gothique classique, la décadence et la vilenie sont encore associées à un mal nimbé de religiosité, dans un des tout premiers romans du Newgate Novel, *Paul Clifford*, celles-ci sont carrément incarnées par des criminels de basse extraction chez lesquels on peut reconnaître des figures contemporaines bien connues de la politique et de la justice (par exemple, Lord Eldon, un juge ultraconservateur, est personnifié par Old Bags, un des voleurs du groupe).

Chez les sérialistes comme Reynolds qui sont lus majoritairement par les classes défavorisées, l'aristocratie est ouvertement stigmatisée. Dans une grande partie de son oeuvre, outre les attaques très virulentes contre le système judiciaire et l'organisation des prisons, Reynolds ne manque pas une occasion de fustiger cette classe qu'il juge totalement obsolète et nuisible. Dans les *Mysteries of the Court of London*, particulièrement, même s'il s'agit du règne de George III dans les années 1790, ses attaques ne visent pas seulement les agissements ponctuels du souverain et de sa famille, mais la royauté

¹ Cf. le chapitre 4 et la première partie de la conclusion, Résurgences gothiques II.

tout entière comme régime politique. Par exemple, après avoir décrit une fête brillante donnée dans la demeure du prétendant au trône, il s'exclame :

Oh, who would have thought that two-thirds of the great nobles now assembled were, if stripped of all the prestige of their rank and honours, nothing more or less than the most infernal robbers, usurpers, and oppressors that ever preyed upon the vitals of the industrious millions, or who would have fancied that more than half of those beautiful creatures gathered there, and who boasted an alliance with the first families in Britain, were the veriest demireps that ever reflected in the aristocratic sphere the profligacy and demoralization which parade the pavement of the metropolis? ¹

Si le public populaire apprécie énormément ces diatribes à saveur républicaine, elles dérangent bon nombre de littérateurs, parmi lesquels Thackeray, qui me semble à lui seul résumer l'ambivalence des élites politique et littéraire par rapport à la démocratisation de la littérature. Il manque rarement de condamner les Newgate novels dans ses critiques du *Fraser's Magazine* et a même écrit anonymement un pastiche de *Paul Clifford, Eliza Brownrigge*, prétextant vouloir rendre hommage à son auteur. En outre, un peu jaloux du succès prodigieux de Reynolds, qui est à l'époque encore plus célèbre que Dickens et Bulwer-Lytter, il attribue cette popularité au fait que les auteurs du Newgate Novel s'en prennent constamment à l'aristocratie, mettant ainsi un baume sur les souffrances du peuple. Comme beaucoup d'auteurs qui n'ont pu s'adapter aux nouveaux modes de diffusion par tranches et à la commercialisation des lettres, Thackeray est déchiré entre des changements qu'il juge inacceptables et le désir de séduire ce nouveau public et de profiter des avantages pécuniaires que la réussite peut procurer.

¹ Reynolds, George W. M., *The Mysteries of London*, London, John Dicks, vol. III, second series, 1847, p. 213.

3. Les *penny dreadfuls*

«Presses could not turn out weekly penny dreadfuls in quantities large enough. Here plots were not cut to the length of an evening's entertainment, but were limitless, lasting sometimes for a year, sometimes for two years.»

Maurice Willson Disher (*Blood and Thunder*)

Peu après le déclin de la vogue du *romance* gothique publié en trois volumes, un nouveau genre de publication évanescence va connaître un certain succès chez les jeunes gens et les lecteurs récemment alphabétisés: le *shilling shocker* ou *blue book*, dont on pourrait dire qu'il préfigure les *penny dreadfuls* qui allaient lui succéder quelques décennies plus tard. Fascicules mal brochés à couverture bleue comptant 36 à 72 pages, ils consistaient surtout en versions adaptées et abrégées des romans gothiques les plus populaires, des piratages, en somme, puisque les auteurs anonymes n'identifiaient jamais leur modèle. Ces brochures, très appréciées par Shelley et beaucoup d'autres de ses contemporains, «embodied stories of haunted castles, bandits, murderers, and other grim personages—a most exciting and interesting food for boys' minds.»¹

Puisant leur matière narrative dans un «fonds» déjà constitué, les *shilling shockers* n'inaugurent pas une nouvelle façon de publier la fiction comme ce sera le cas des *penny parts*. Héritiers de la littérature de colportage, ils contribuent pourtant à perpétuer, hors du «circuit» de la littérature institutionnalisée, les conventions narratives d'un genre quasi moribond. En outre, certaines de leurs caractéristiques sur le plan de la présentation se transmettront aux

¹ Thomas Medwin, dans sa biographie sur Shelley, cité par William W. Watt, in *Shilling Shockers of the Gothic School*, New York, Russell & Russell, 1967, p. 11.

penny dreadfuls qui vont les suivre : un frontispice composé d'une gravure terrifiante tirée d'une scène du texte; sur la page couverture, l'utilisation de doubles titres très accrocheurs (comme par exemple, *The Black Forest; or the Cavern of Horrors! a Gothic Romance*), d'une citation littéraire qui donne le ton (tirée la plupart du temps de Shakespeare) et parfois d'un synopsis de l'histoire «horrible» dont se compose la brochure; à l'intérieur, il arrivait que les éditeurs insèrent des réclames vantant les mérites de leurs autres publications. Toutes ces tactiques commerciales deviendront monnaie courante dans les périodiques et penny parts ultérieurs, surtout les illustrations qui prendront une place de plus en plus importante dans les pages de presque tous les types de publication, quels que soient leur public et leur vocation.

* * *

À l'instar des Minor Theatres qui avaient «transferred the horror of their audiences from evil in human nature to evil in the social system»¹, la plupart des serials populaires, tout en maintenant de nombreuses conventions narratives du mélodrame gothique (innocents faussement accusés, héritiers dépouillés injustement de leur fortune, etc. (Disher, p. 153), deviennent les véhicules de courants d'idées chartistes qui auront une influence certaine sur les réformes qui les suivront.

George W. M. Reynolds, qui à lui seul a écrit plus de trente romans sérialisés dans divers périodiques en une décennie seulement, mérite une attention particulière, non parce qu'il a été l'auteur le plus

¹ Maurice Willson Disher, op. cit., p. 152.

prolifère et le plus connu de sa génération mais parce que dans son oeuvre se conjuguent toutes les contradictions provoquées par la convergence de la démocratisation de l'imprimé et de la commercialisation subséquente de la littérature. Dans cette nouvelle fiction destinée à la classe laborieuse mais lue (souvent en cachette) par des lecteurs de toutes les couches sociales, le sensationnalisme le plus cru se mêle au didactisme le plus radical : «These hundreds of thousands of readers may have devoured the serial parts for thrills and for the projection of their own hates and sorrows, but subliminally, along with the blood and eroticism, they must have picked up many of the ideas that Reynolds embodied in his novels.»¹

Malgré l'abus de motifs narratifs éculés, des répétitions sans nombre (procédé de dilution commun à tous les feuilletonistes payés à la ligne ou qui doivent fournir une grande quantité de feuilletons), de nombreux clichés sur le plan de la caractérisation des personnages, malgré la complaisance de l'auteur dans la description de la violence et de la cruauté (tortures, meurtres, exécutions) et de la luxure la plus débridée au nom de la propagation d'idées réformistes, l'oeuvre de Reynolds ne mérite pas l'oubli presque absolu dans lequel elle est tombée de nos jours. Comme le souligne Margaret Dalziel en se référant à *Wagner, the Wehr-Wolf*, «it was something very new in penny fiction. [...] The first distinction which we notice between this work and the usual run of things in cheap periodicals is the skill with which it is written. Reynolds has a fluent, luscious, polysyllabic style

¹ E. F. Bleiler, dans son introduction à *Wagner, the Wehr-Wolf* de Reynolds, New York, Dover Publications Inc., 1975, p. XVII.

which never fails him. Not only is he never ungrammatical, but he is almost never awkward or clumsy.»¹

En outre, contrairement à la plupart des auteurs victoriens, il aborde la sexualité avec une franchise étonnante pour l'époque et se montre d'une singulière liberté d'esprit en ne punissant pas systématiquement d'une mort affreuse mais rédemptrice une femme qui se permet de mener une vie amoureuse tout à fait libre des conventions d'usage. Par ailleurs, il mêle à ses descriptions de la misère urbaine, saisissantes de vérité, de nombreuses diatribes dénonçant les conditions de vie terribles des pauvres dans un milieu urbain. Ainsi, après avoir décrit une pension misérable de Castle Street à Londres, dans laquelle s'entassaient plus d'une centaine de personnes partageant soixante lits malpropres, il écrit: «Who can define where the shades of doubtful honesty and confirmed roguery meet and blend in these low lodging-houses? The labouring man is in nightly company with the habitual thief—his wife and his as yet uncorrupted daughter are forced to associate with the lowest prostitutes»²

Mais par-delà la question du contenu et des réactions scandalisées qu'a suscitées son sensationnalisme outré, à mon avis, les raisons pour lesquelles son oeuvre n'a pas résisté au passage du temps reposent essentiellement sur la difficulté de commercialiser les romans après leur publication préalable en penny parts. Sauf exception, presque tous les romans de Reynolds sont extrêmement longs et ont été

¹ Dans *Popular Fiction 110 years ago*, London, Cohen & West, 1957, p. 37.

² George W. M. Reynolds, *op. cit.*, p. 67.

publiés sur une période allant de deux à dix ans, avec des hiatus de plusieurs mois. Une fois édités en livres, des romans comme *The Mysteries of the Court of London* comptaient au moins une dizaine de volumes, ce qui allait tout à fait à l'encontre du mode de publication dominant en trois volumes. Par ailleurs, le grand nombre de personnages et d'intrigues, s'il s'adaptait parfaitement à la diffusion en feuilletons hebdomadaires sur une longue période de temps, convenait beaucoup moins bien à une édition subséquente sous forme de livre qui demandait un traitement narratif moins échevelé et baroque et un récit dominé par un nombre restreint de protagonistes grâce auxquels le lecteur pouvait facilement identifier les polarités morales de l'oeuvre. Soulignons que c'est aussi le cas des films qui n'exploitent pas, comme les oeuvres de fiction télévisuelles à sérialité ouverte, des intrigues et des personnages multiples progressant selon différentes temporalités.

D'autre part, ces brochures, comme on le sait, se conservaient très mal: le papier qui avait servi à leur fabrication était d'une qualité douteuse et, à l'instar des journaux, on les utilisait comme combustible ou pour d'autres usages domestiques. Si bien que, comme c'est sous cette forme que Reynolds a principalement publié ses romans, il n'est pas étonnant qu'ils aient subi le sort de la plupart des penny parts produits par ses contemporains.

Today, despite the importance of G. W. M. Reynolds to the Victorian middle-world, he is almost forgotten except in the marginal world of collecting 'bloods'. He has never received formal treatment from a literary point of view; his bibliography has been neglected and garbled; and he has become only a name wandering vaguely through Chartist anecdotes, many of which are not accurate. ¹

¹ E. F. Bleiler, op. cit., p. XVII.

Malgré deux publications relativement récentes, déjà épuisées et quasi introuvables, Reynolds est resté une ombre aux contours insaisissables. C'est par un pur hasard que, cherchant un autre livre à la Bibliothèque des sciences humaines et sociales de l'Université de Montréal, je suis tombée miraculeusement sur la série *The Mysteries of the Court of London*. Il y avait huit volumes publiés dans les années 1840 et en si mauvais état qu'ils laissaient des débris sur les mains. Je les ai empruntés avec vénération, tout étonnée qu'un tel trésor puisse sortir des murs de la bibliothèque et ne soit pas précieusement conservé parmi sa collection de livres rares.¹ Aussi rares que des objets de collection biscornus, traces décomposées d'une mort métaphorique de l'auteur à travers ses créations trop éphémères, ces livres oubliés nous rappellent la fragilité de tout support médiatique si l'oeuvre qu'il transmet n'a jamais pu franchir les frontières de l'institutionnalisation. Et peut-être faudrait-il se demander, avec Eco, s'il serait bon «d'écouter les conseils de ceux qui recommandent de ne pas analyser avec des méthodes littéraires des phénomènes qui ne sont pas 'littéraires'»², de ne pas juger étroitement de leur qualité par rapport à leur postérité, à leur accession ou non au cercle restreint des classiques, mais sous l'angle de *pratiques culturelles* inséparables de leur contexte médiatique et exposées à la précarité que leur impose la commodification de la fiction. Car celle-ci a traversé et marqué les techniques narratives de tous les auteurs de cette époque, qu'ils aient accédé ou non à la renommée.

¹ Grâce à un employé de la bibliothèque à qui j'ai fait part de mon inquiétude, ces livres sont maintenant en dépôt protégé.

² Eco, Umberto, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 100.

* * *

Une certaine confusion entoure la paternité de plusieurs des penny dreadfuls les plus populaires, confusion d'autant plus difficile à éviter que peu de documents de cette littérature éphémère subsistent. Ainsi, Thomas Peckett Prest a longtemps passé pour l'auteur de *Varney the Vampire*, roman gothique sérialisé sous forme de «penny parts» en 1846. Devendra P. Varna, un spécialiste de la littérature gothique, a même fait publier récemment cette série sous le nom de Prest, perpétuant une erreur commise au départ dans le catalogue de la Library of Congress et par A. Fergusson dans sa *Bibliography of Australia*. Or, Louis James, qui a racheté de Frank Algar une collection de documents ayant appartenu à Rymer, apporte la preuve que ce dernier était bien l'auteur de *Varney*.¹

Ce penny dreadful presque interminable, dont Nicholas Rance dit qu'il «tantalises his readership by *humanizing* the apparent or actual vampire»², amorce ce qu'accomplira le Sensation School dans les années 1860 en faisant sourdre l'horreur de la société elle-même, et non de forces venues de l'extérieur, comme dans le roman gothique de la première période : «Society is presented as already diseased rather than in risk of being infected from outside.»³ Malgré la crudité de ses moyens d'expression, Rymer tente de mitiger le sensationnalisme obligé du serial en métaphorisant la figure du vampire qui, de monstre au premier degré servant, pour paraphraser

¹ Cf. son *Fiction for the Working Man*, p. 36.

² Rance, Nicholas, *Wilkie Collins and Other Sensation Novelists*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1991, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 60.

Franco Moretti, à extérioriser les antagonismes et les horreurs se déployant à l'intérieur de la société ¹, devient la projection de forces oppressives capitalistes réelles. Encore une fois, les penny parts oscillent presque toujours entre le mercantilisme le plus manifeste et un certain didactisme à saveur politique et réformiste.

L'un des personnages de la saga, le docteur Chillingworth ², constitue également une modalité de mitigation de l'horreur en se dressant contre les dangers de la superstition, avec le bon sens familier d'un homme de science pragmatique. Au moment où les protagonistes «visitent» le caveau où est censé reposer le supposé vampire, le médecin se montre totalement incrédule quant à l'existence d'une telle créature, allant jusqu'à assimiler cette superstition à certaines croyances religieuses : «I do not believe in miracles. I should endeavour to find some rational and some scientific means of accounting for the phenomenon, and that's the very reason why we have no miracles now-a-days, between you and I, and no prophets and saints, and all that sort of thing.» (*Varney*, p. 38.)

S'ajoute à ce scepticisme rafraîchissant un élément narratif curieux : tout au long des deux premiers volumes du feuilleton, la nature vampirique même de *Varney* est constamment remise en question. Bien sûr, cela aussi faisait partie des tactiques plus ou moins subtiles propres aux feuilletonistes pour allonger la sauce; mais cette ambiguïté, se conjuguant à l'humanisation de *Varney*, qui s'épanche de temps à autre sur les misères de sa condition d'exclu ou se trouve en

¹ Cf. son ouvrage *Signs Taken for Wonders*, London, Verso, 1983, p. 86.

² Nom à consonnance dickensienne...

proie aux mêmes sentiments de terreur qu'il produit sur les autres ¹, crée un espace interprétatif pour le lecteur qui n'est pas d'emblée tenu de s'identifier aux exterminateurs.

S'il est vrai que l'essence de la tragédie est l'ambiguïté, car les forces antagonistes sont aussi légitimes l'une que l'autre, tandis que dans le mélodrame, l'une est bonne et l'autre mauvaise, sans mélange, il faut avouer que Rymer joue sur les deux tableaux. L'ambiguïté instaurée dans les deux premiers volumes s'efface entièrement dans le troisième, dans lequel il est «prouvé», une bonne fois pour toutes, que Varney est bien un vampire. Encore une fois, la vénalité du feuilletoniste exerce un certain impact sur la matière narrative, d'une part, parce que l'auteur, en voulant ajouter de la copie, se perd parfois dans les méandres de ses intrigues ou mise sur la mémoire déficiente du lecteur obnubilé par leur nombre; d'autre part, le mélodrame est un ingrédient de prédilection pour le feuilleton car, pour citer librement Booth, le pouvoir du mélodrame, et donc ce qui explique en partie sa popularité, dérive de la tension qu'il manifeste entre une réalité de tous les jours menaçante et la structure parfaite qu'il lui oppose en tant que réalité transcendante nécessaire.² La «structure parfaite», c'est bien sûr une organisation totalement manichéenne de la matière narrative, dont les forces bonnes ou mauvaises sont étanches et ne correspondent pas à celles de la réalité, beaucoup plus mitigées.

¹ «(...) there seemed not one agreeable reminiscence in the mind of that most inexplicable man, and the more he plunged into the recesses of memory the more uneasy, not to say almost terrified, he looked and became.» (*Varney*, p. 143)

² Cf. à ce sujet, le livre de Winifred Hughes (qui cite Michael R. Booth), *The Maniac in the Cellar. Sensation Novels of the 1860s*, Princeton, Princeton University Press, p. 11.

La menace, dans le cas du fantastique, est un objet d'horreur étrange, inhabituel, mais auquel l'auteur confère tout le poids de la réalité, surtout s'il situe l'action dans un milieu familier. Cependant, chez Rymer, cette «réalité transcendante» propre au mélo¹ n'est jamais absolue, mais atténuée par l'humour, représenté surtout par le personnage haut en couleur de l'Amiral Bell, qui confond les vampires avec les sirènes, et dont le langage émaillé de jurons pittoresques ferait rougir le Capitaine Haddock. La présence d'autres vilains qui volent la vedette de la noirceur à Varney lui-même, l'humanisation du vampire et l'ambiguïté de son état dont je parlais plus haut, contribuent également à mitiger les polarisations moralisatrices du mélo. Ajoutons la façon dont Varney trouve la mort dans le feuilleton : il se suicide; et avant de se jeter au fond du Vésuve, il demande à son guide d'expliquer son geste au monde en disant de lui : «tired and disgusted with a life of horror, he flung himself in to prevent the possibility of a reanimation of his remains» (*Varney*, p. 868). Sans doute était-ce aussi une façon de prévenir la publication d'une nouvelle tranche du feuilleton, dont l'éditeur, sinon les lecteurs, avait commencé à se lasser, malgré les recettes.

4. Registres

«Dickens's methods of serial composition placed a huge obstacle in his way at the very start by encouraging him to deal with story materials with the coolness of a grocer setting up a display of vegetables. He wrote with less planning than most novelists employ. He deliberately packed his installments with exciting incidents. He used stock characters and incidents, though with great skill and energy. He made his serial installments artistic units with specific patterns, and he considered a serial story one which could be easily divided.»

¹ Je parle d'un mélo structurel, sémantique et non stylistique : tous les feuilletons ou presque, écrits hâtivement et souvent bâclés, souffrent d'un style ampoulé, débordant de clichés, de poncifs et de platitudes, auquel même les meilleurs feuilletonistes comme Alexandre Dumas et Maquet n'échappent pas, à certains moments.

Archibald C. Coolidge Jr. (*Charles Dickens as a Serial Novelist*)

L'un des conseils que l'on donnait couramment aux jeunes auteurs victoriens était : «Plot like Reynolds and characterize like Dickens», et cette suggestion résume à elle seule deux tendances, souvent en conflit l'une avec l'autre, qui créent une division assez nette entre les auteurs «alimentaires» et les sérialistes comme Dickens et Collins qui ont su naviguer avec un talent exceptionnel dans les eaux troubles de l'écriture industrielle. C'est en effet essentiellement dans l'incapacité d'utiliser de façon créative des procédés et conventions liés à un genre usé, qui ont perdu toute leur puissance d'expression, que l'on peut reconnaître les plunitifs, les auteurs unilatéralement mercenaires, pour qui la matière narrative n'est justement que cela, une matière morte, neutre, qu'ils «reconditionnent» selon les exigences du découpage.

L'absence presque totale d'épaisseur psychologique dans la caractérisation de personnages puisés directement dans le vieil arsenal du *romance* et greffés sans aucun changement dans un feuilleton écrit à toute vapeur constitue l'un des symptômes les plus courants de cette déperdition. Chez Reynolds, par exemple, tous les personnages féminins se conforment à un modèle de beauté unique, comme si le même moule avait été employé pour les créer. En voici un exemple entre mille : «Her complexion was of the purest white, save where on each plump and well-rounded cheek it blushed into the rose's hue; and her lips, full but not thick, were of the brightest coral», etc. (Extrait des *Mysteries of the Court of London*, p. 76.) La beauté forme en réalité l'unique caractérisation tangible des héroïnes, qui se

confondent en une masse indifférenciée, qu'elles soient des victimes passives ou des agents actifs de l'histoire. Les protagonistes masculins subissent la même uniformisation et l'auteur les manipule tous comme autant de marionnettes inféodées au mécanisme bien rodé d'intrigues multiples. Les feuilletonistes des *soaps* télévisés ne procèdent pas autrement : il est difficile de différencier les nombreux personnages quasi identiques et qui ont en commun avec les protagonistes de photo-romans ou les mannequins de magazines les mêmes caractéristiques physiques. Là encore, les intrigues, empruntées au même fonds du *romance* et du mélodrame recontextualisées dans un décor contemporain, prennent entièrement le pas sur les personnages, qui ne sont qu'une voie de passage de motifs narratifs éculés et répétitifs.

Par contre, même si Dickens et Collins tirent de ce répertoire commun un grand nombre de personnages et d'intrigues, ils leur ont insufflé une authenticité prenant sa source dans des obsessions, des observations, des révoltes, des souffrances, des questions sociales, des événements autobiographiques et des conflits intérieurs bien réels.

Un passage tiré de *The Woman in White* sérialisé en 1859-1860 dans *All the Year Round* me semble très représentatif de la revitalisation de poncifs gothisants que Collins ironise ou remet en cause tout en s'en servant comme signes de reconnaissance d'un genre familier aux lecteurs. L'un des narrateurs, Walter Hartright, racontant sa première rencontre avec Marian Halcombe, la protagoniste du récit, qui, au début de la scène, lui tourne le dos, la décrit ainsi :

The instant my eyes rested on her, I was struck by the rare beauty of her form, and by the unaffected grace of her attitude. Her figure was tall, yet not too tall; comely and well-developed, yet not fat; her head set on her shoulders with an easy, pliant firmness; her waist, perfection in the eyes of a man, for it occupied its natural place, it filled out its natural circle, it was visibly and delightfully undeformed by stays.¹

Mise à part la critique inattendue et résolument moderne du corset, cette description reflète fidèlement les entrées en matière typiques du *romance*. Mais, un peu plus loin, au moment où, dans une sorte de ralenti cinématographique, Marian se tourne vers lui : «She left the window — and I said to myself, The lady is dark. She moved forward a few steps — and I said to myself, The lady is young. She approached nearer — and I said to myself (with a sense of surprise which words fail me to express), the lady is ugly!» (p.58)

Une laideur toute relative, bien sûr, qu'il faudrait plutôt interpréter métaphoriquement comme une dérogation intentionnelle aux attributs de la jeune héroïne habituelle du *romance*, blonde, malade, impuissante, naïve, sinon stupide, mièvre et trop émotive, incarnée dans ce roman (avec beaucoup plus de nuance et de subtilité, cependant) par la demi-soeur de Marian, Laura Fairlie. Le contraste est d'autant plus vif que Marian est une femme très intelligente, franche et pragmatique, totalement étrangère aux minauderies et affectations dont sont affligées la plupart des jeunes femmes peintes par la majorité des sérialistes, même Dickens.

Si Collins s'inspire de certains motifs gothiques classiques, c'est pour mieux les subvertir en les ironisant, comme nous l'avons vu, mais surtout en substituant le présent au passé comme source d'angoisse,

¹ Collins, Wilkie, *The Woman in White*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1979, p. 58. Toutes les autres citations de ce roman sont tirées de la même édition; je me contenterai d'en indiquer la page entre parenthèses.

qui devient «an appeal not to the terror of the unknown, of the vaguely suggested and barely imagined, but to the even more terrifying terror of the familiar.»¹ La peur n'est plus confinée aux murs suintants de châteaux en ruines, mais à l'espace faussement rassurant d'un foyer pourvu de tous les comforts «modernes». Ou plutôt, il y a, dans *The Woman in White*, juxtaposition emblématique de lieux anciens et nouveaux: les ailes abandonnées de Blackwater Park, la demeure de Sir Glide, l'un des vilains du récit qui semble venir tout droit du mélodrame, et la partie habitable du château, rénovée tout récemment pour recevoir Laura qui vient d'épouser Sir Glide. En parlant de l'aile nouvelle, Marian ne s'exclame-t-elle pas :

I was terribly afraid, from what I had heard of Blackwater Park, of fatiguing antique chairs, and dismal stained glass, and musty, frouzy hangings, and all the barbarous lumber which people born without a sense of comfort accumulate about them [...]. It was an inexpressible relief to find that the nineteenth century has invaded this strange future home of mine, and has swept the dirty 'good old times' out of the way of our daily life. (p. 226)

Représentés graphiquement par ces espaces dans lesquels cohabitent passé et présent, le gothique, le mélodrame et le réalisme comme modes d'expression se chevauchent, formant une rhétorique dans laquelle se mêlent un protonaturalisme pointilleusement documenté, un certain pragmatisme hérité du roman domestique et de la philosophie utilitariste qui prévaut à cette époque, l'irruption de l'irrationnel principalement sous forme de rêves, de visions ou de prémonitions, une intrigue fortement structurée par les reliquats du *romance* (mystères, secrets, substitution, enlèvement, complot, etc.) avec l'apport d'éléments sensationnalistes (notamment l'adultère et le meurtre).

¹ Winifred Hughes, op. cit., p. 8.

À cet égard, on connaît l'intérêt passionné que portait Dickens aux quartiers les plus mal famés et sinistres de Londres (déjà, enfant, il connaissait bien Seven Dials), aux prisons qu'il a visitées souvent, comme journaliste puis comme auteur de fiction, aux exécutions publiques, devenues heureusement plus rares, auxquelles il a assisté à plusieurs reprises. Il était également fasciné par le crime, surtout le meurtre, dont on voit beaucoup d'exemples dans ses romans, et comme l'affirme Humphrey House, «it is clear from the evidence of the novels alone that Dickens acquaintance with evil was not just acquired *ab extra*, by reading the police-court reports (much as he loved them) and wandering about Seven Dials and the Waterside by night; it was acquired also by introspection.¹

Cela explique en partie que, contrairement à la plupart des romanciers de l'école du Newgate Novel, tout en s'inspirant plus ou moins des annales de prisons et des faits divers, il crée de toutes pièces ses personnages criminels qui ne doivent plus grand-chose à ceux qui ont vraiment existé, et qu'il dépeint avec beaucoup plus de crédibilité et de conviction que ses personnages unilatéralement bons. À l'inverse du mélodrame typique, Dickens donne une épaisseur psychologique à ses personnages malfaisants qui s'enracine dans ses propres déchirements intérieurs, dans une violence refoulée trouvant ainsi un exutoire salutaire et créant une résonance chez ses lecteurs.

D'autre part, sur le plan plus trivial de la commercialisation du roman destiné à un public plus large, «like other artists, he found

¹ In *The Victorian Novel* «The Macabre Dickens», Oxford, the Oxford University Press, 1971, p. 45, édité sous la direction de Ian Watt.

wicked or roguish characters easier to dramatize than virtuous ones [but] he was unlike other writers only in finding the task of creating the virtuous characters so congenial, and in feeling such complacency about the results, abysmal though they generally were.»¹

Le manichéisme qui prévaut dans toute son oeuvre, sa fascination pour les éléments les plus morbides de la vie sociale, pour la psychologie du criminel et de la foule déchaînée, le châtement final des vilains dont la fin brutale de Sikes dans *Oliver Twist* est la plus spectaculaire (il se pend par accident en sautant du toit d'un immeuble pour échapper à ses poursuivants forcenés), forment autant de stratégies narratives communes à tous les sérialistes s'adressant à un public élargi. Cette fusion entre les conventions du gothique et du mélodrame dynamisées par l'apport, le choc du réel, constitue l'expression esthétique de la souveraineté de l'effet provoquée par la mercantilisation de la littérature.

Mais ce qui est nouveau et singulier chez Dickens, c'est sa reformulation de la notion de victime qui structure si profondément le mode mélodramatique. Ses personnages ne deviennent des victimes que par rapport aux prisons symboliques que constituent les institutions sociales dont la structure est trop rigide. En l'espace de quelques décennies seulement, sous l'influence des sérialistes qui essaient de communiquer avec les plus démunis, le château gothique atemporel se transforme en une prison bien tangible puis en un espace carcéral élargi, métaphorique. Dickens, tout particulièrement, avec

¹ Collins, Philip, *Dickens and Crime*, London, MacMillan & Co Ltd, 1962, p. 46.

Balzac, est un des premiers feuilletonistes à donner une voix à tous les marginaux, victimes, criminels ou délinquants «trapped inside some system, parental, educational, legal, financial, tyrannical, environmental, or ecclesiastical». ¹

¹ Coolidge, Archibald C. Jr., *Charles Dickens as a Serial Novelist*, Ames, The Iowa State University Press, 1967, p. 7.

CHAPITRE 4 : AVATARS DU MÉLODRAME

«It is probably true to say that human nature at most periods craves some sort of melodrama and likes to identify with something larger than life. It is only the form taken by this melodrama which changes.»

Victor Neuburg (*Popular Literature*)

1. Le «mode de l'excès»

«Melodrama belongs to this magical phase, the phase when thoughts seem omnipotent, when the distinction between *I want to* and *I can* is not clearly made, in short when the larger reality has not been given diplomatic recognition.»

Eric Bentley (*The Life of the Drama*)

L'industrialisation de la littérature dont le roman-feuilleton a nourri l'essor amorce une sorte d'accélération ou de systématisation d'échanges entre différents genres et médias, anciens et nouveaux. Ces *transactions intermédiaiques* reflet culturel des bouleversements économiques engendrés par les révolutions politiques et industrielles qui ont profondément corrodé l'étanchéité des classes sociales et la stabilité d'une économie fondée surtout sur le «domaine», comme l'appelle Balzac, «le domaine sol comme le domaine argent, seule base solide d'une société régulière.» (*la Duchesse de Langeais*), rendent de plus en plus problématique, sinon inutile, une définition restrictive des genres perpétuée par la tradition :

[...] ce constant ébranlement de tout le système social, cette agitation et cette insécurité perpétuelles distinguent l'époque bourgeoise de toutes les précédentes. Tous les rapports sociaux, figés et couverts de rouille, avec leur cortège de conceptions et d'idées antiques et vénérables, se dissolvent; ceux qui les remplacent vieillissent avant d'avoir pu s'ossifier. Tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée, tout ce qui était sacré est profané, et les hommes sont forcés enfin d'envisager leurs conditions d'existence et leurs rapports réciproques avec des yeux désabusés.¹

¹ Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifeste du parti communiste*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1970, p. 36.

L'avènement de la littérature industrielle, en commodifiant le texte littéraire débité en feuilletons quotidiens dans des publications jetables, l'arrache du terrain de la tradition pour le faire circuler, au même titre que toutes les autres marchandises, au sein d'un marché qui en fixe souverainement la valeur. Et les critiques qui auparavant assuraient la continuité de canons littéraires relativement rigides sont impuissants à colmater les multiples lézardes qui sillonnent leur bastille culturelle métaphoriquement prise d'assaut par la masse de lecteurs nouveaux assoiffés de romans.

Le mélodrame constitue une manifestation exemplaire de ces *transits culturels*. Né sous la Terreur, à l'ombre de la guillotine qui offrait gratuitement au peuple sa ration quotidienne de spectacles sanglants, le mélodrame, sous la plume de son créateur, Charles Guilbert de Pixérécourt (qui s'est inspiré de nombreux romans du prolifique Ducray-Duminil), «est à la fois le tableau véritable du monde que la société nous a fait et la seule tragédie populaire qui convienne à notre époque.»¹ Cette démocratie toute nouvelle et encore fragile ouvre les portes du théâtre au peuple qui en avait été jusqu'alors presque totalement exclu et fait éclore une expression dramatique conçue expressément pour un public populaire. Mais la sécularisation de la société post-révolutionnaire tout entière la laisse exangue sur le plan des valeurs morales dont la religion avait toujours jusque-là contrôlé la teneur et assuré la stabilité. Dans ce contexte, «Melodrama

¹ Charles Nodier, Introduction au *Théâtre choisi* de Pixérécourt, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. II.

represents both the urge toward resacralization and the impossibility of conceiving sacralization other than in personal terms.»¹

C'est à Jean-Jacques Rousseau que l'on doit les conventions fondamentales du mélodrame : la polarisation des personnages en bons et en vilains; la croyance en une Nature essentiellement bonne; la vertu triomphante, que l'on associe aux gens simples et pauvres, le vice prenant racine dans les classes privilégiées; la primauté du hasard sur la causalité dans la structure narrative; et enfin, la prédominance de l'émotion sur la raison, trait romantique mais qui devient, avec le mélodrame, tellement hypertrophié que le vraisemblable cède très souvent le pas à l'absurde.

Cependant, ce qui va donner au mélodrame ses caractéristiques les plus persistantes, sur des registres variés et pendant plus d'un siècle et demi dans différents médias, c'est la conjonction entre ce mode d'expression et le roman gothique, à laquelle vient s'ajouter un élément relativement nouveau dans la littérature populaire : l'intérêt pour les milieux criminels *dans un environnement urbain*. Cette sorte de fusion entre un genre pratiquement tombé dans l'oubli (le roman gothique), le mélodrame théâtral et les bas-fonds criminels des grandes villes constitue les fondements du *sensationnalisme*, «that curious mixture of dread and delight, fear and attraction that typically accompanies the presentation of crime and violence»² qui traverse une grande partie des productions théâtrales et romanesques du

¹ Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1976, p. 16.

² Prendergast, Christopher, *Balzac: Fiction and Melodrama*, London, Edward Arnold, 1978, p. 9.

romantisme frénétique et que l'on retrouve, avec plus ou moins d'intensité et de niveaux sémantiques variés, dans les romans et films d'horreur, les journaux jaunes et de nombreuses séries télévisuelles (*soaps*, émissions policières ou de fantastique, etc.) contemporains.

Le sensationnalisme pourrait se définir par rapport à l'un des éléments de l'histoire que décrit Aristote dans sa *Poétique*, l'événement pathétique (ou le *pathos*, «qui désigne à la fois un acte violent et l'émotion qu'il suscite»¹), «une action qui provoque destruction, douleur, comme les agonies présentes sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre»². Mais si, selon Aristote, les événements pathétiques doivent être liés par la nécessité et la vraisemblance à l'ensemble des actions de la tragédie, dans une oeuvre sensationnaliste, ils deviennent une fin en soi : l'auteur les multiplie de façon non motivée, pour provoquer une émotion au premier degré, c'est-à-dire isolée d'un contexte, d'une pensée, d'une proposition dramatique donnant un sens à l'oeuvre tout entière.

Dans le théâtre des boulevards, les événements pathétiques sont mis en relief par la musique et surtout, par des effets spéciaux spectaculaires: orages, tremblements de terre, incendies et autres cataclysmes, résonances, ou plutôt, redondances visuelles et auditives de l'émotion qui orchestrent les réactions du public : «The more noise, the more smoke, the more coloured lights, the more

¹ Note de Michel Maghien, qui a aussi écrit la présentation de l'édition de la Librairie Générale Française, 1990, p. 166.

² Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 102.

commotion, the greater the panacea for universal ills.»¹ Il y a un rapport à faire entre cette mise en scène frénétique où les sens sont constamment sollicités et l'utilisation abusive d'effets spéciaux dans certaines superproductions hollywoodiennes récentes : le public, littéralement bombardé sans répit de sons et d'images synthétiques, a peu de loisir pour mesurer l'ineptie du scénario car l'effet, devenant une fin en soi, en voile le contenu. Je pense, entre des dizaines d'exemples, au *Jurassic Park* de Spielberg, dont les prouesses technologiques remarquables servent de paravents à la pauvreté lamentable du script et à ses variations plutôt sottes sur le thème du savant fou.

Si, dans les trente premières années de son existence au théâtre, le mélodrame célébrait inéluctablement le triomphe de la vertu sur le vice, rituel d'une rédemption factice et soporifique qui constituait le meilleur garant contre les soulèvements populaires, dans le roman-feuilleton il devient beaucoup plus noir et pessimiste. Frédéric Soulié, dans ses *Mémoires du diable*, exalte le mal sous toutes ses formes; Dumas-Maquet se complaisent dans la description de plus en plus détaillée d'horreurs très variées, qui vont de la défenestration aux massacres en passant par la torture; Eugène Sue, converti par son propre roman, *les Mystères de Paris*, à un socialisme aux couleurs saint-simonienne et fouriériste, se fait le chantre des viscères d'une métropolis méphitique et mythique et ne le cède en rien aux autres feuilletonistes dans l'étalage souvent morbide des pires misères.

¹ Disher, Maurice Willson, *Blood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and its origins*, New York, Haskell House Publishers Ltd., 1974, p. 109.

L'arrivée des huissiers chez les Morel, une famille d'ouvriers nécessaires, illustre bien le genre de tableau dont Sue est coutumier, dans lequel un pathos exacerbé se colore d'une atmosphère de cauchemar:

— Mes bons Messieurs [...], s'écria Madeleine toujours couchée. Vous n'aurez pas le coeur d'emmener Morel... Qu'est-ce que vous voulez que je devienne avec mes cinq enfants et ma mère qui est folle? Tenez, la voyez-vous?... là, accroupie sur son matelas? elle est folle, mes bons messieurs!... elle est folle!...

[...] A ce bruit inaccoutumé, à l'aspect des deux recors qu'elle ne connaissait pas, l'idiot commença à jeter des hurlements sourds en se rencognant la tête contre la muraille. [...] Un épisode horrible rendit cette scène plus affreuse encore. L'aînée des petites filles, restée couchée dans la paillasse avec sa soeur malade, s'écria tout à coup

— Maman, maman, je ne sais pas ce qu'elle a... Adèle... Elle est toute froide! Elle me regarde toujours... et elle ne respire plus...

La pauvre enfant phtisique venait d'expirer doucement sans une plainte, son regard toujours attaché sur celui de sa soeur qu'elle aimait tendrement...

Il est impossible de rendre le cri que jeta la femme du lapidaire à cette affreuse révélation, car elle comprit tout.

Ce fut un de ces cris pantelants, convulsifs, arrachés du plus profond des entrailles d'une mère.

— Ma soeur a l'air d'être morte! Mon Dieu! j'en ai peur! s'écria l'enfant en se précipitant hors de la paillasse et courant épouvantée se jeter dans les bras de sa mère.

Celle-ci, oubliant que ses jambes presque paralysées ne pouvaient la soutenir, fit un violent effort pour se soulever et courir auprès de sa fille morte; mais les forces lui manquèrent, elle tomba sur le carreau en poussant un dernier cri de désespoir.

Dans cette scène «primale», les personnages perdent toute caractérisation individuelle pour incarner des rôles familiaux purs : la Mère, le Père, l'Enfant, l'Épouse, le Mari. Dans la tension de relations archétypales privées de toute épaisseur psychologique, les émotions ne sont pas médiatisées par un espace figuratif nous permettant d'accéder à un second degré (ironie, ambiguïté, conflit intérieur menant à un dilemme tragique) : elles sont frustes, élémentaires, nous atteignent directement, étouffant toute possibilité de réflexion, ce qui décuple leur effet.

Pris séparément, chaque élément de cette scène pourrait être vraisemblable, mais c'est leur *concentration* qui nous fait pénétrer

dans un monde élémentaire, irrationnel, dominé par une horreur qui n'est pas contenue, retenue, dans les bornes du raisonnable. Mais cette emphase reste convaincante malgré tout, surtout pour un lecteur faisant partie des couches laborieuses de la première phase de l'industrialisation, habitué au spectacle des pires misères. Essentielles au mélodrame, les hyperboles «will be foolish only if they are empty of feeling. Intensity of feeling justifies formal exaggeration in art, just as intensity of feeling creates the 'exaggerated' forms of childhood fantasies and adult dreams.»¹ C'est ce qui donne toute sa puissance et son universalité au mélodrame : il ne sollicite pas l'intelligence du public, mais réveille les monstres qui vivent dans la zone grise de la conscience, l'imagination qui nourrit phantasmes, névroses, superstitions, religiosité exacerbée. En ce sens, le melodrame «is equally preoccupied with nightmare states, with clausturation and thwarted escape, with innocence buried alive and unable to voice its claim of recognition.»²

Par ailleurs, l'exagération reste toujours une notion qui dépend largement des horizons culturels et des conditions socio-économiques d'une époque donnée. La mouvance des perceptions remet constamment en cause la question de la vraisemblance textuelle, qui

implique l'existence d'une 'vérité subjective', générale, commune et dominante, dont elle n'est que l'illustration : la relation s'établit donc ici entre l'oeuvre et un discours diffus qui appartient en partie à chacun des individus d'une société, mais dont aucun ne peut réclamer la propriété; en d'autres mots, l'OPINION COMMUNE. [souligné dans le texte]³

¹ Bentley, Eric, *The Life of the Drama*, New York, Atheneum, 1967, p. 204.

² Peter Brooks, op. cit., p. 19.

³ Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague et Paris, Mouton, 1973, p. 251.

Les lecteurs qui s'arrachaient les feuilletons des *Mystères de Paris*, toutes classes sociales confondues, non seulement n'y voyaient aucune invraisemblance, mais y reconnaissaient les tares qui entachaient leur société, s'y délectant s'ils ne les subissaient pas eux-mêmes, s'en indignant si elles les touchaient de trop près. Il en va autrement pour un lecteur du 20^e siècle qui ne peut, même avec les plus grands efforts d'imagination, retrouver dans le Paris actuel celui des *Mystères* que le baron Haussmann a fait presque entièrement disparaître. Cependant, par opposition à l'esthétique réaliste (reposant sur les principes aristotéliens selon lesquels «l'écriture doit plutôt représenter l'impossible qui est probable que le vrai qui est improbable»¹) qui s'est développée à partir du 17^e siècle avec les oeuvres de Sorel, Scarron, Mme de La Fayette et Cervantes, puis pendant le 18^e avec le roman picaresque, les textes critiques et romans de Diderot, le *Tristram Shandy* de Laurence Stern et le théâtre de Beaumarchais, entre autres textes fondateurs et enfin, au courant du 19^e siècle, avec Stendhal, Balzac et Flaubert, *le mode mélodramatique se nourrit du possible qui est improbable*.

Sur le plan stylistique, l'exagération s'exprime par le biais de trois figures de style qui forment la base de la rhétorique du mélodrame : l'hypotypose, «qui peint les choses de manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux»²; l'hyperbole, procédé par lequel l'auteur exagère la «vérité des choses» par l'accumulation de détails sordides et d'adjectifs outrés (la mère folle, tondue, garçons à

¹ Köhler, Erich, *Le hasard en littérature, le possible et la nécessité*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 20.

² Dupriez, Bernard, *Gradus : Les procédés littéraires*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984, p. 240.

moitié nus, frissonnant de froid et d'épouvante, mort de l'enfant phtisique dont les petits membres sont roidis, glacés; la figure ignoble, épisode horrible, affreuse révélation, cris convulsifs); et enfin, l'antithèse qui traduit une vision dualiste et manichéenne du monde où toutes les relations sont polarisées, sans que l'on puisse établir de nuances, de degrés (contraste entre la richesse des vêtements des huissiers et les loques des Morel, entre leur cruauté et la bonté impuissante de cette famille indigente mais honnête).

À ces procédés s'ajoute l'utilisation presque abusive des dialogues (Sue, à l'instar de Dumas-Maquet, a également écrit pour la scène) qui renforce l'instantanéité, la vivacité de la scène, comme si le lecteur se trouvait au théâtre. À première vue, on serait en droit de croire que Sue, pressé par le temps, s'est tout simplement contenté de puiser dans le répertoire des poncifs mélodramatiques pour allonger la copie et émouvoir facilement son public. Cependant, quand on connaît les méthodes de travail de l'auteur, d'autres interprétations plus nuancées affleurent. On sait qu'à quelques exceptions près, Sue n'écrivait pas de plan pour ses feuilletons, qu'il les composait au jour le jour, à l'aveuglette, ne sachant pas plus que ses lecteurs ce qui allait arriver à ses personnages. À cet égard, le témoignage d'un de ses amis, E. Legouvé, est précieux :

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'aiguillonnaient et le rendaient créateur. Croiriez-vous que, dans ses grands romans, il lui est arrivé de placer ses personnages dans une 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* [souligné dans le texte].¹

¹ Passage cité dans *Eugène Sue et le roman-feuilleton* de Nora Atkinson, Paris, Nizet, 1929, p. 128.

Sue, au désespoir, venait retrouver Legouvé pour qu'il puisse l'aider à se tirer d'affaire et tous deux s'engageaient dans des discussions très animées pendant lesquelles toutes sortes de solutions étaient envisagées. Quand les scénaristes d'une équipe élaborent les éléments d'une intrigue, ils procèdent de la même façon, essayant, comme le feuilletoniste, de raisonner sur ce que feraient des personnes réelles dans pareille situation : «Supposez que ce soient des êtres réels et qu'ils se trouvent réellement dans cette position; ils en sortiraient, n'est-ce pas? Bien ou mal, mais ils en sortiraient. Eh bien, trouvons ce qu'ils feraient.»¹

Cette façon de travailler du feuilletoniste, qui écrit dans l'essoufflement d'une production quotidienne abondante et, presque toujours, sans plan préétabli, explique en grande partie l'accumulation et l'enchevêtrement d'intrigues multiples qui naissent de rebondissements quasi aléatoires. Les surréalistes y ont même vu une forme primitive d'écriture automatique qui favorise l'affleurement d'associations oniriques prenant racine dans l'inconscient. Sue l'avoue volontiers lui-même : «J'ai une façon de travailler déplorable : je commence mon livre sans avoir ni milieu ni fin; je travaille au jour le jour, menant ma charrue sans savoir où, ne connaissant même pas le terrain où je laboure.»² Sue tirait son inspiration non d'un projet longuement réfléchi, mais d'une matière première brute, qu'il n'avait pas le temps de laisser décanter, puisée dans la source presque intarissable des misères urbaines qu'il avait lui-même observées.

¹ Nora Atkinson, op. cit., p. 128.

² In *Les morts vont vite* d'Alexandre Dumas, Paris, 1879, vol. II, p. 57.

Le recours presque systématique des feuilletonistes à des procédés mélodramatiques qui favorisent l'hyperbole ne me paraît pas seulement dériver des exigences intrinsèques du feuilleton, ancré dans un environnement journalistique et dans les vicissitudes de l'actualité, mais il ne peut être compris en dehors des exigences commerciales du journal. Et si l'on compare cette vocation de rentabilité du feuilleton aux conditions socio-économiques qui ont contribué à l'essor du feuilleton radiophonique américain au début des années trente, les analogies sont frappantes. En effet, les développements de la technologie ayant permis, vers la fin des années vingt, la création de deux réseaux radiophoniques, la NBC (National Broadcasting Company) et la CBS (Columbia Broadcasting System), ces diffuseurs ont été d'emblée financés par la publicité que leur achetaient diverses compagnies privées. Et à l'instar du feuilleton des grands journaux, le feuilleton radiophonique est très vite devenu la principale source d'attraction du public : «serial programming made for a highly suitable vehicle for the dissemination of commercial messages, and it was obviously only a small step from this discovery to the creation of the first soap opera.»¹

Historiquement, si la domination de la sérialité dans la fiction littéraire a pris racine dans l'asservissement du médium à des considérations économiques, sur le plan esthétique, la sérialité a favorisé le mode mélodramatique, l'exploitation d'une rhétorique théâtrale familière, éprouvée, pour retenir l'attention d'un public volatile, changeant, dont les goûts sont encore incertains.

¹ Borchers, Hans, *Never-Ending Stories*, Trier, WVT, 1994, p. 21. Cf. la deuxième partie du chapitre 6 consacré à ce genre.

Techniquement liée aux particularités du médium (publiant ou diffusant à jours et heures fixes), la sérialité a aussi rendu inévitable, sur le plan narratif, le rebondissement répété (et donc, la nécessité d'un grand nombre de personnages et d'intrigues) préfiguration du «multi-intrigues» commun à la plupart des séries télévisuelles actuelles (surtout à diffusion quotidienne).

Se construisant essentiellement sur une correspondance (une quasi-simultanéité) entre la temporalité de la production, de la diffusion et de la réception des feuilletons et sur l'intervalle ménagé entre chaque numéro, la sérialité a créé un espace de l'attente qui attise la curiosité du lecteur / téléspectateur, une curiosité conditionnée, si on veut, par les conventions déjà établies, par le théâtre populaire, du mode mélodramatique, mais qui se trouve décuplée par les multiples dénouements possibles, constamment différés ou servant de tremplins à de nouveaux rebondissements. C'est comme si la fragmentation de la matière narrative hypertrophiait les qualités qui la distinguent des oeuvres uniques : à la fois mouvement et suspension, mystère et révélation, tension et détente, le récit sériel se déploie selon les nouveaux modes de production et de consommation de la fiction instaurés par les journaux, qui opèrent une espèce de fusion entre la temporalité du récit et celle de sa réception. En d'autres termes, cette fusion produit un «effet de réel» si puissant que certains lecteurs, tout comme de nombreux téléspectateurs dans les

premières années suivant l'invention de la télévision, croiront à la réalité de l'existence des personnages de leur feuilleton préféré. ¹

D'ailleurs, les détracteurs de ce «mode de l'excès» qui soutiennent que les fortes tonalités mélodramatiques du feuilleton ne s'expliquent que par la grossièreté du public auquel il s'adresse oublient que ce public était (et reste encore, en ce qui concerne la télévision) extrêmement varié, surtout en France :

Il ne faut pas supposer que la *furor*, la rage d'engouement suscitée par les *Mystères de Paris* fût restreinte à une classe, et à la classe la moins éclairée. Quand ils paraissaient périodiquement dans les Débats, il fallait retenir le journal plusieurs heures d'avance, car, à moins d'être abonné, il était impossible de l'avoir dans les cabinets de lecture, où on était censé le trouver. ²

Théophile Gautier, non sans un certain humour, écrit : «Des malades ont attendu pour mourir la fin des *Mystères de Paris*, le magique *La suite à demain* les entraînait de jour en jour, et la mort comprenait qu'ils ne seraient pas tranquilles dans l'autre monde s'ils ne connaissaient le dénouement de cette bizarre épopée.» ³ Militaires, hommes politiques, juges, enseignants, comtesses, servantes, ouvriers, commis et même, des collègues romanciers, tous étaient suspendus aux caprices d'une imagination parfois proche du délire, baroque après la lettre.

On se souviendra du film *Caro Diario* de Nanni Moretti, dans lequel le philosophe, ennemi déclaré de la télévision, écoute par hasard

¹ Dans la série *Les belles histoires des pays d'en haut* de Claude-Henri Grignon, des téléspectateurs venaient porter des paniers de provisions à la pauvre épouse de l'avare, Donald, incarnée par Andrée Champagne, qui recevait aussi de nombreuses lettres du public lui enjoignant de quitter Séraphin. Mais il arrive encore de nos jours à des comédiens de se faire apostropher par des téléspectateurs furieux d'une action qu'ils leur imputent.

² Commentaire d'un Anglais de passage à Paris, Ch. Simon, et rapporté par Nora Atkinson dans l'oeuvre déjà citée, p. 68.

³ In *Histoire de l'art dramatique*, Paris, vol. III, pp. 161, 162.

l'épisode d'un *soap* populaire et en devient tellement entiché que lors de l'une de ses pérégrinations avec son ami cinéaste dans une île désolée privée de téléviseurs, ayant manqué quelques épisodes, désespéré de ne pas avoir le fin mot de l'histoire, il rencontre par hasard des touristes américains qui satisferont enfin sa curiosité dévorante. Le contact quotidien avec des poncifs narratifs quasi infantiles, à la fois familiers et complètement détachés de la réalité, nous replonge dans l'espace de l'irresponsabilité et du phantasme qui enveloppent l'enfance. Une fois les éléments d'intrigues multiples et potentiellement illimitées mis en place selon une rhétorique mélodramatique qui ne fait pas appel à l'intelligence mais à l'émotion provoquée par des situations extrêmes (danger, mort, passion sexuelle, jalousie, complots) la narrativité du *soap*, comme les images d'Épinal, devient un langage universel, extrêmement malléable, qui «voyage» bien.¹

Il s'agit moins du phénomène d'identification qui exige un minimum de crédibilité que de projections phantasmatiques qui ne peuvent se nourrir que de l'excès, d'antinomismes violents. La *catharsis* joue ici un rôle essentiel, indissociable de l'enflure mélodramatique qui, comme l'affirme Bentley, constitue une sorte d'exhibitionnisme, le dévoilement impudique de sentiments jugés

¹ J'ai connu moi-même les «affaires» de la «séduction de l'intrigue» en Italie, pendant mon séjour d'un an à Bari. J'avais commencé à écouter, par hasard, un feuilleton américain, *The Young and the Restless*, traduit en italien sous le titre on ne peut plus kitch de *Febbre d'amore*. Malgré les personnages terriblement stéréotypés et les histoires ampoulées, j'ai commencé à prendre plaisir à l'écouter, un plaisir ambivalent, lié aux délices de la critique. Mais je me suis demandé par la suite si l'attrait de millions de ménagères américaines pour les *soaps* ne dérivait pas également d'un sentiment d'exil métaphorique, elles qui sont souvent prisonnières de leur foyer et privées du pouvoir d'agir dans un milieu social et professionnel.

excessifs dans la vie sociale parce que puérils, voire dangereux, mais que le mélodrame fait resurgir inopinément. Toutefois, il faut comprendre cette *catharsis* comme un défoulement plutôt complaisant, qui ne mène le public à aucune remise en question de ses propres insuffisances et l'incite plutôt à trouver des boucs émissaires symboliques pour éventer ses frustrations : «In melodrama two themes are important: the triumph of moral virtue over villainy, and the consequent idealizing of the moral views assumed by the audience. In the melodrama of the brutal thriller, we come as close as it is normally possible for art to come to the pure self-righteousness of the lynching mob.»¹ Par contre, les oeuvres à forte teneur mélodramatique (théâtrales, romanesques ou feuilletonesques) mais qui dénoncent les injustices sociales ou les horreurs du totalitarisme, suscitent plutôt l'indignation, comme par exemple la pièce de Lilian Hellman, *Watch on the Rhine* (oeuvre citée et commentée par Heilman) dans laquelle on retrouve la structure antinomique propre au mélodrame : le vile sympathisant nazi contre le bon résistant allemand (et ses «satellites»), et qui nous offre le confort, justifié par l'histoire récente des horreurs réelles du nazisme, de détester l'un tout en s'identifiant aux personnages positifs inconditionnellement.

Dans cet ordre d'idées, la figure du justicier ou du redresseur de torts (qu'il agisse par vengeance, comme le comte de Monte Cristo ou dans l'espoir, comme Rodolphe ou Zorro, de réparer les injustices et de réformer les propagateurs du mal), incarne au plus haut point le phantasme d'une justice immanente qui remplace la justice

¹ Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957.

institutionnalisée, considérée comme déficiente ou corrompue. C'est peut-être l'aspect le plus rétrograde du feuilleton dans la mesure où il nourrit un certain *pyrrhonisme* par rapport à la capacité des institutions démocratiques d'empêcher les iniquités de se produire, pyrrhonisme qui trouve son apogée, à mon avis, dans les thrillers d'espionnage à la manière de Robert Ludlum dans lesquels le protagoniste doit affronter des ennemis masqués au sein même des institutions les plus vénérées et intouchables et naviguer dans un monde où personne n'est innocent jusqu'à preuve du contraire. D'un autre côté, comme le souligne Gramsci, le surhomme tel qu'il se manifeste dans le *Comte de Monte Cristo* «è [...] una reazione 'democratica' alla concezione d'origine feudale del razzismo, da unire all'esaltazione del 'gallicismo' fatta nei romanzi di Eugenio Sue.»¹ Il cristallise ainsi une force subversive, radicale, qui secoue les institutions investies par des opportunistes crapuleux : la haute banque et la justice; mais cette subversion s'alimente d'un désir de vengeance et de rédemption farouchement individuel qui ne tend à aucune réforme socio-politique précise, contrairement aux feuilletons de Dickens et de Reynolds. En réalité, dans une grande partie des feuilletons à vocation commerciale, ces pseudo-galvanisations sociales correspondent à une structure narrative séismique qui ne vise qu'à bousculer temporairement le public pour ensuite lui offrir une consolation imaginaire, fantastique, illusoire : «l'équilibre, l'ordre,

¹ Gramsci, Antonio, *Letteratura e vita nazionale* (Quaderni del carcere 5), Torino, Einaudi, 1966, p. 124; «est une réaction 'démocratique' à la conception d'origine féodale du racisme, comparable à l'exaltation du 'gallicisme' dans les romans d'Eugène Sue.» Ma traduction.

interrompus par la violence informative du coup de théâtre, sont rétablis sur les mêmes bases émotives qu'avant.¹

2. Pitié, peur, paranoïa et police

«Melodrama shapes so many of its terrors around the irresistibility of the gaze, endlessly repeating the fears of a society in which surveillance had become one of the modes and metaphors of power.»

Simon Shepherd («Pauses of Mutual Agitation»)

Le mélodrame brise les digues des émotions refoulées en permettant au désordre et à la démesure de régner (ne serait-ce que temporairement) sur la vie des héros ballottés dans les espaces imaginaires de l'iniquité et de la vilénie les plus abjectes. Contrairement au tragique qui cultive le conflit, l'ambivalence, la division, les désirs contradictoires à l'intérieur du même personnage, le mélodrame extériorise les conflits, mettant aux prises les héros avec des forces du mal (hommes, société, monstres, choses et même la nature) qui ne les forcent jamais à pénétrer dans la zone grise du doute. L'excès, l'exagération se conjuguent donc avec l'étanchéité *monopathique* (l'expression est de Heilman) des sentiments, des actions et des motivations des personnages, plongeant le public dans le confort sécurisant de la simplification et du désengagement : «one is untroubled by psychic or physical fumbling, by indeciveness, by awareness of alternate courses, by weak muscles or strong counterimperatives. One comes under the agreeable yoke of what I

¹ Eco, Umberto, «Rhétorique et idéologie dans 'Les mystères de Paris' d'Eugène Sue», in *Revue internationale des sciences sociales*, no 4, 1967, p. 601.

will call a *monopathy*; by *monopathy* I mean the singleness of feeling that gives one the sense of wholeness.¹

Ce n'est sûrement pas une coïncidence si le mélodrame a connu son essor au moment où les forces de l'ordre (et trop souvent, de la répression) s'organisent et se spécialisent sous la Révolution qui crée les fondements administratifs de la police moderne. Comme l'a démontré brillamment Heilman, l'imagination mélodramatique inaugure le règne d'une *vision fondamentalement paranoïaque* du monde, dominée par le sentiment irréductible de la toute-puissance de la conspiration, du secret et des forces du mal, qu'elles soient représentées par le diable, les monstres, les usuriers ou les propriétaires d'usines. Nul ne peut être à l'abri de cette conscience que le mal (et les malheurs qui en forment le cortège), quelle que soit sa forme, s'abattra inéluctablement sur les héros innocents. Il est d'autant plus difficile de résister à cette méfiance presque caractérielle que le réel nous en donne de nombreuses justifications : qui n'a pas connu une personne encore jeune morte dans un accident de la route ou dans un écrasement d'avion; qui n'a pas subi les exactions totalement injustifiées d'un collègue de travail ou d'un patron imbuvable; nous entendons les comptes rendus quotidiens de désastres terrifiants, de guerres civiles horribles, d'actes de terrorisme sanglants. La vie est plus mélodramatique que le mélodrame lui-même (du moins, telle qu'elle est filtrée par les médias), mais l'expression mélodramatique orchestre et condense les

¹ Heilman, Robert Bechtold, *Tragedy and Melodrama*, Seattle and London, University of Chicago Press, 1968, p. 85.

calamités réelles ou potentielles dans une structure narrative qui en *expurge les indéterminations* et dont le public connaît bien les modalités.

L'effet du mélodrame repose essentiellement sur la prescience du public par rapport à l'ignorance du héros, qui provoque une tension dont la peur est l'expression concrète, souveraine, puissante. Il est vrai que dans les premières décennies du mélodrame sur scène (et dans la plupart des films hollywoodiens très commerciaux), la peur finit presque toujours par s'évaporer dans l'apothéose finale qui célèbre le triomphe de la vertu sur le vice, de la vérité sur le mensonge, sous l'éclairage cru des secrets dévoilés. Toutefois, les romans-feuilletons de la période du bas romantisme noir, avec l'apport du roman terrifiant et de la pègre urbaine, n'offrent plus au public ces dénouements heureux. Ils ont au contraire un penchant vers le morbide, l'horreur et les aspects les plus sordides et brutaux de la vie urbaine et domestique. À l'instar des drames élisabéthains, ils se terminent presque tous en une hécatombe qui n'épargne même pas les innocents ou les vertueux. Mais cette tuerie finale n'est pas motivée ou justifiée par une *Weltanschauung* qui donne un sens précis aux événements racontés : «Avec une monotonie presque infaillible, dès qu'on fait la connaissance des personnages d'un roman, on peut leur prédire une fin violente ou malheureuse.»¹

À en croire les propos de nombreux commentateurs récents (qu'ils soient pédagogues, philosophes, journalistes ou critiques), la quantité

¹ Nora Atkinson, op. cit., p. 143.

et le degré de violence ont augmenté dans les films et dans les séries télévisées actuelles. Or, ce passage des *Mysteries of London* (feuilleton publié dans le *London Journal* de 1845 à 1855), dans lequel Old Death, un brigand des bas-fonds londoniens, étrangle une jeune femme innocente, me paraît égaler ou surpasser en horreur cette violence soi-disant en expansion dans les médias électroniques :

Then, with a howl of ferocious rage, that old man, whom the deep craving after a bloody vengeance now rendered as strong as a giant,—that old man precipitated himself upon the terrified Jewess with all the fury of a ravenous monster. The chair broke down beneath the shock; and with dreadful shrieks and appalling screams, the Hebrew lady fell upon the dungeon-floor, held tight in the grasp of the miscreant, who was uppermost.

In another instant those shrieks and screams yielded to subdued moans; for his fingers had fixed themselves round her throat like an iron vice. Desperate—desperate were her struggles,—the struggles of agony of death; but Benjamin Bones seemed to gather energy and force from the mere fact of this strong resistance;—and as his grasp tightened round his victim's neck, low but savage growls escaped his lips.

By degrees the struggling grew less violent—and a gurgling sound succeeded the moans of the Jewish lady. Tighter—and more tightly still were pressed the demon's fingers, until his long nails entered her soft and palpitating flesh. [...]

At length the movements of the victim became mere convulsive spasms: but her large dark eyes, now unnaturally brilliant, glared up at Old Death, fixedly and appallingly.¹

Cette scène se déroule selon une temporalité qui correspond au temps réel, ce qui en accentue la brutalité. De plus, le public a eu le temps, au cours des premiers volumes (et pendant *plusieurs années!*), de s'attacher à la jeune femme assassinée qui fait partie des protagonistes du roman. L'emphase mélodramatique et l'hyperréalisme des détails morbides illustrent bien l'ambivalence fondamentale du mélodrame, mêlant les éléments fantasmatiques de la terreur à la crudité d'un réel à peine transposé.

L'envahissement d'une violence exacerbée et souvent gratuite dans la fiction sérialisée s'explique en partie par la commercialisation de la

¹ Reynolds, George W. M., *Mysteries of London*, London, John Dicks, 1847, vol. IV, p. 18.

littérature qui doit plaire à un public populaire encore friand des comptes rendus de crimes célèbres publiés dans des journaux de peu de valeur vendus dans la rue : «sheets relating the execution of a criminal [...] were bought with 'singular eagerness'. Almost all of them were illustrated, and it was usual to see the criminal dangling from the gallows, with an account of the execution in prose followed by a 'copy of verses' often alleged to have been written by the condemned felon in his cell on the eve of execution.»¹ Dans ces canards éphémères se mêlaient actualité criminelle et récréation fictionnelle des derniers moments d'un condamné, fusion qui rappelle la fictionnalisation d'événements réels pratiquée dans les «reality shows». On sait que dans ce type de spectacle réalisé à partir de documents pris sur le vif, des auteurs *reconstruisent* une histoire plus percutante en ajoutant ou en substituant des dialogues fictifs à la bande sonore réelle. Les documents font également l'objet d'un montage qui permet de mélanger les archives provenant de différentes sources afin de créer une cohérence narrative plus efficace.

Cependant, comme je l'ai dit plus haut, le public des feuilletons se compose de lecteurs provenant de toutes les classes sociales, des plus nanties aux plus démunies. Cet attrait généralisé pour le crime me semble plutôt traduire une profonde ambivalence du public (et des auteurs) par rapport à l'autorité qui combat le crime de plus en plus efficacement et parfois, *arbitrairement*. Et la paranoïa, éveillée par

¹ Neuburg, Victor, *Popular Literature, a History and Guide from the Beginning of Printing to the Year 1897*, Harmondsworth, Penguin, 1977.p. 142.

l'omnipotence du despotisme politique, trouve, grâce à la fiction mélodramatique, à la fois une justification et un exutoire.

Par ailleurs, la sérialité, en distillant la peur au jour le jour et en ajournant le plus longtemps possible le dénouement (qui, la plupart du temps, n'est qu'un faux dénouement ouvrant la porte à des péripéties futures), permet à la paranoïa de prendre assise dans le temps, d'acquérir la force de l'habitude, si on peut dire, en s'inscrivant dans les activités banales d'une journée comme les autres. Elle devient aussi une distraction licite, voire salutaire pour les lecteurs qui vivent les affres de la pauvreté ou d'un travail extrêmement dur ou avilissant. Et enfin, sous la plume de sérialistes à l'esprit réformateur comme Reynolds qui s'est largement inspiré des *Mystères de Paris* pour écrire ses *Mysteries of London*, elle se transforme parfois en révolte lorsque le mal prend le visage de vrais oppresseurs, comme en fait foi cette digression dans laquelle Reynolds s'indigne contre les conditions de vie effroyables des bas-fonds de Londres et s'emporte contre les politiciens au pouvoir, le clergé et les propriétaires terriens «all guilty of the blackest turpitude, in permitting hundreds of thousands—aye, millions of children to be neglected in so horrible a manner». Décrivant la population des quartiers déshérités, il écrit :

Men brutalised by drink, or rendered desperate by poverty, and in either state ready to commit a crime,—women of squalid, wasted, and miserable appearance, who, being beaten by their husbands and fathers, revenge themselves upon their children or their little brothers and sisters,—poor shopkeepers, who endeavour to make up for the penury of their petty dealings by cheating their famished customers,—wretched boys and girls, whose growth is stunted by suffering, whose forms are attenuated through want.¹

¹ Reynolds, op. cit., vol. III, pp. 20-21.

Du même souffle, il fustige les usuriers, les maisons de correction et hospices (workhouses), les prisons (plus nombreuses que les églises, affirme-t-il), les galères (des «dungeons flottants») et, tout au long de son oeuvre, la peine de mort ainsi que toute mesure coercitive qui ne vise qu'à punir et non à amender. Il reste que l'indignation, dans le contexte d'un récit fortement structuré par les éléments mélodramatiques les plus marqués, qu'elle se dirige contre le vice ou l'iniquité, protège le public contre l'inconfort de la culpabilité, car la vilénie prend inévitablement le masque des vilains stéréotypés par le mélodrame de boulevard, dont Macaire reste sans doute le plus exemplaire.

Il est intéressant de constater que dans la fiction télévisuelle américaine classique, la paranoïa et le manichéisme, traits saillants de l'imagination mélodramatique, deviennent le moteur narratif essentiel de nombreuses séries d'après-guerre, produites moins d'une décennie après la «chasse aux sorcières» entreprise par McCarthy, anticommuniste acharné. Que les séries se déroulent dans le décor mythique du Far West comme *Bonanza* ou dans une métropole infestée de gansters telle *The Untouchables*, la polarité typiquement mélodramatique entre le bien et le mal reste tout à fait étanche. Ce n'est que dans le contexte du conflit au Viêt-nam que cette étanchéité commence à s'éroder et qu'une sorte de révisionnisme de la guerre froide s'amorce. *The Fugitive* et *The Invaders*, par exemple, diffusées à la fin des années soixante, tout en baignant dans une atmosphère paranoïaque éminemment mélodramatique, bousculent la certitude

tranquille de la supériorité américaine par rapport aux autres pays développés.

Dans *The Fugitive* (1963-67), le protagoniste, le docteur Kimble, injustement accusé du meurtre de sa femme, se voit contraint d'errer de ville en ville pour retrouver le vrai coupable, un mystérieux manchot. Si l'innocence persécutée, la fuite et la rétribution finale constituent autant de motifs mélodramatiques, ceux-ci s'inscrivent dans un univers hostile, trompeur, angoissant comme un cauchemar récurrent, contrepartie sinistre du monde insupportablement jovial des sitcoms. Car le héros n'échappe aux pièges qui lui sont tendus que pour retomber dans d'autres traquenards, pour céder de nouveau à l'illusion d'une fausse sécurité et se faire duper par les apparences de la sincérité. À travers les tribulations d'un paragon de l'Américain moyen, c'est la justice elle-même et ses représentants qui se trouvent mis en cause.

D'autre part, on pourrait penser à première vue que *The Invaders* (1967-68) constitue une métaphore à peine voilée de la paranoïa engendrée par la menace communiste; mais je crois plutôt, à l'instar de David Buxton, que la série «attests, despite itself, to a moment in which the Americans begin to doubt the universality of their system of value.»¹ À cet égard, un rapprochement s'impose entre *The Invaders* et la science-fiction anglaise des années du déclin de l'impérialisme, dont le roman de H. G. Wells, *The War of the Worlds*, me semble très représentatif. La peur de l'invasion (thème qui leur est commun) et,

¹ Dans *From The Avengers to Miami Vice: Form and Ideology in Television Series* Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, p. 46.

partant, de la différence, traduit, ainsi que l'invoque Stephen D. Arata, une incertitude troublante quant à l'hégémonie de l'impérialisme britannique qui commence à s'effriter, ouvrant la voie à une critique implicite de son idéologie. Ainsi, «in the marauding, invasive Other, British culture sees its own imperial practices mirrored back in monstrous forms.»¹ Toutefois, dans *The Invaders*, le doute provoqué par l'envahissement devient l'expression d'une nostalgie populiste, puritaine et très conservatrice, qui nourrit une méfiance atavique par rapport aux institutions politiques tenues responsables de la désagrégation morale de l'Amérique urbaine. Ainsi, *the Invaders*, en sondant les plaies morales laissées par une guerre absurde, plutôt que d'ouvrir la voie à des conflits idéologiques, déplore le déclin d'un mythe ayant perdu toute sa force de cohésion sous les pressions de divers mouvements contestataires.

3. L'espace urbain et le hasard littéraire

«La nature sociale, à Paris, surtout, comporte de tels hasards, des enchevêtrements de conjonctions si capricieuses, que l'imagination de l'inventeur est à tout moment dépassée. La hardiesse du vrai s'élève à des combinaisons interdites à l'art, tant elles sont invraisemblables ou peu décentes, à moins que l'écrivain ne les adoucisse, ne les émonde, ne les châtre.»

Balzac (*Splendeurs et misères des courtisanes*)

Le maelström urbain créé par les révolutions politiques et industrielles, le décroissement relatif des classes sociales permettant aux ambitions individuelles de se déployer grâce aux occasions offertes par le hasard compromettent définitivement la longue suprématie de la Providence dans un monde bercé par le

¹ «The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse colonization», in *Victorian Studies*, Indiana University, vol. 33, no 4, 1990, p. 623.

fatalisme religieux. De tous les feuilletonistes, c'est Balzac qui a le mieux exprimé la cruelle sécularisation de la Providence remplacée par la toute-puissance de l'argent, circulant selon les aléas d'une économie fondée sur les fluctuations de la bourse et la spéculation : «Money is one of the main thematic contexts in which the contingent and the unpredictable appear not as crude narrative devices, but as the sign of an instability which Balzac sees as being at the very core of society.»¹ Balzac a également représenté «ce processus de la transformation en marchandise de la littérature dans toute son ampleur, dans sa totalité : depuis la production du papier jusqu'aux convictions, pensées et sentiments des écrivains, tout devient marchandise.»² Et c'est une représentation d'autant plus tragique, qu'il en vit lui-même les vicissitudes comme auteur devenu feuilletoniste à son corps défendant, enchaîné à l'imprévisibilité des abonnés qui font désormais la loi :

Avec l'extension croissante de la presse, qui ne cessait de mettre de nouveaux organes politiques, religieux, scientifiques, professionnels et locaux à la disposition des lecteurs, un nombre toujours plus grand de ceux-ci se trouvèrent engagés occasionnellement dans la littérature. [...] La différence entre auteur et public tend ainsi à perdre son caractère fondamental. Elle n'est plus que fonctionnelle, elle peut varier d'un cas à l'autre. Le lecteur est à tout moment prêt à passer écrivain.³

¹ Christopher Prendergast, op. cit., p. 53.

² Lukacs, Georg, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, p. 50.

³ Benjamin, Walter, «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanique», in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1993.

Une anecdote racontée par Rod Serling et rapportée dans *The Twilight Zone Companion*, de Marc Scott Zicree, New York, Bantam Books, 1982, p. 54, éclaire et complète de façon intéressante le commentaire de Benjamin : Ayant besoin de nouveaux talents pour l'aider à écrire sa série, Serling annonça qu'il serait prêt à recevoir des manuscrits du grand public. Il reçut 14 000 textes en moins de cinq jours. «Of those fourteen hundred, I and members of my staff read about five hundred. And four hundred and ninety-eight of those five hundred were absolute trash; hand-scrawled, laboriously written, therapeutic pieces of writing from sick people. Of the two remaining scripts, both of professional quality, neither fitted the show.»

Par contre, certains feuilletonistes comme Eugène Sue et Dumas-Maquet ne problématisent aucunement cette mise en marché de l'oeuvre littéraire, cette «capitalisation de l'esprit». Sans en être nécessairement conscients, sur le plan esthétique, ils sacralisent de nouveau le hasard qui reprend sa vocation première (celle du mélodrame des boulevards), devenant la manifestation terrestre de la rétribution et de la punition divines. D'autre part, ces feuilletonistes l'exploitent au premier degré comme procédé mélodramatique pour se dépêtrer des intrications d'une intrigue arrivée à une impasse ou pour le bénéfice d'un effet de choc ou de surprise ménagé à la fin d'un feuilleton. Le hasard n'est donc pas thématé comme expression de la contingence qui domine désormais la vie sociale mais sert de lien narratif artificiel entre les personnages asservis à ce que j'appelle *l'événement pur*, c'est-à-dire dégagé de motivations crédibles et cohérentes par rapport à l'économie narrative de l'oeuvre et sa proposition dramatique. Et si, comme l'écrit Valéry, «il y a hasard quand ce qui est possible se produit au détriment de ce qui est probable»¹, on comprend que celui-ci ait envahi le roman populaire qui, comme je l'ai déjà souligné, s'abreuve de sensationnel, *manifestation concrète du possible comme excès*.

De la même façon que le hasard permet la perpétration de crimes et de forfaits de tous genres (Reynolds ne s'exclame-t-il pas : «Fortune seems to favour the diabolical murderer?»), il peut également se transformer en substitut de la volonté divine, en «doigt de Dieu», pour reprendre le titre d'un des chapitres des *Mystères de Paris*. C'est

¹ Valéry, Paul, rapporté par Köhler, op. cit, p. 62.

ainsi que Jacques Ferrand, le notaire diabolique, après la fuite de Cécily qui emporte avec elle «la preuve de ses crimes» et la fin de son espoir obsessif de la posséder, est foudroyé d'une terreur prémonitoire :

Un peu calmé par l'air froid de la nuit, Jacques Ferrand, espérant combattre son agitation intérieure par l'agitation de la marche, s'enfonça dans les allées boueuses de son jardin, marchant à pas rapides, saccadés, et de temps à autre portant à son front ses deux poings crispés...

Allant ainsi au hasard, il arriva au bout d'une allée, près d'une serre en ruine.

Tout à coup, il trébucha violemment contre un amas de terre fraîchement remuée.

Il se baissa, regarda machinalement et vit quelques linges ensanglantés.

Il se trouvait près de la fosse que Louise Morel avait creusée pour y cacher son enfant mort...

Son enfant... qui était aussi celui de Jacques Ferrand...

Malgré son endurcissement, malgré les effroyables craintes qui l'agitaient, Jacques Ferrand frissonna d'épouvante.

Il y avait quelque chose de fatal dans ce rapprochement.

Poursuivi par la punition vengeresse de sa luxure, le hasard le ramenait sur la fosse de son enfant... malheureux fruit de la violence et de la luxure!...

[...] Son front s'inonda d'une sueur glacée, ses genoux tremblants se déroberent sous lui, et il tomba sans mouvement à côté de cette tombe ouverte. ¹

Toutefois, contrairement à l'interprétation de Prendergast qui n'a sans doute pas eu le courage de lire la suite de l'ouvrage («Eugène Sue climaxes the death of the archvillain Jacques Ferrand through the latter stumbling quite by chance on the grave of the son he himself has murdered» ²), le notaire ne meurt pas sur la tombe improvisée de son fils mais, de nombreux chapitres plus loin, dans son étude, aux prises avec un effrayant accès de *furens amoris*, se prenant pour un tigre, hanté par la vision sanglante de ses victimes.

4. Procédés et transformations

«The frontier of drama and melodrama is vague; the difference is largely a matter of emphasis; perhaps no drama has ever been greatly and permanently successful without a large melodramatic element.»

T. S. Eliot (*Selected Essays*)

¹ Eugène Sue, op. cit., p. 954.

² Prendergast, op. cit., p. 42.

Le roman-feuilleton, dans le sillage des bouleversements romantiques, provoque une «déréglementation» des conventions littéraires reposant sur des canons classiques institutionnalisés. La plupart des feuilletonistes, s'étant jetés dans cette mêlée littéraire sans y être nécessairement préparés, possèdent généralement une culture hétéroclite et des notions plutôt vagues ou fantaisistes de la stylistique et de la grammaire. Certains, comme Dumas, Maquet et Soulié, ont acquis une certaine expérience en écrivant pour la scène, d'autres, comme Dickens et Reynolds, ont été journalistes (chroniqueurs judiciaires et politiques, surtout) avant de se consacrer à la fiction sérialisée. Ils se sont formés sur le tas, subissant les pressions énormes d'une production rapide et abondante.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que même les meilleurs feuilletonistes (dont Balzac, Dostoïevski et Dickens, pour ne nommer que ceux-là), se soient tournés vers certains poncifs stylistiques et narratifs du mélodrame de boulevard formant déjà un ensemble de conventions qui, tout en étant ostracisées et marginalisées par la critique, étaient plus ou moins connues du public populaire. Mais en les transplantant dans un cadre urbain beaucoup plus réaliste que les décors exotiques ou moyennageux du roman gothique, les sérialistes les redynamisent : le borbier de la métropole remplace la caverne ou les oubliettes atemporelles du «romance» et ses petites rues labyrinthiques et sombres, les couloirs tortueux des vieux châteaux hantés.

Le penchant pour les mystères et les secrets, les coups de théâtre, les apparitions soudaines de personnages disparus ou que l'on croyait

morts, les déguisements et fausses identités, l'innocence persécutée, la puissance de la voix du sang, le pathétique, la terreur, les emprisonnements, les vengeances et enlèvements, les jeux du hasard et de la Providence : l'ensemble de ces éléments, qui viennent tout droit du mélodrame théâtral ¹, se retrouve sous la plume de *tous* les feuilletonistes à divers degrés. Mais c'est l'importance accordée par l'auteur au processus de *transformation* de certains de ces procédés en fonction d'une esthétique ancrée dans le désir d'exprimer le «vrai» (le plus souvent, une révolte) qui détermine l'intégrité artistique d'une oeuvre. Plus le procédé la domine, plus son intégrité est compromise. Comme le soutient T. S. Eliot, citant *The Frozen Deep* de Collins et de Dickens à titre d'exemple, dans le mélodrame pur, «we are asked to accept an improbability, simply for the sake of seeing the thrilling situation which arises in consequence.» Et ce qui sépare le mélodrame de la tragédie réside surtout dans la différence entre la coïncidence, «set without shame or pretence, and fate—which merges into character.» ²

La domination de procédés mélodramatiques déjà devenus des poncifs au moment de leur intégration dans la fiction sérialisée préfigure un phénomène qui non seulement survivra à la mort du roman-feuilleton, mais prendra une ampleur *spectaculaire* dans la fiction télévisuelle : la standardisation. Prenant le plus souvent la

¹ Plusieurs de ces procédés remontent à la tragédie antique et aux comédies classiques du 17^e et 18^e, comme par exemple les déguisements et changements d'identité. En outre, la terreur, les meurtres en série domineront le théâtre élisabéthain et jacobin. À la différence que dans le mélodrame, ces procédés sont devenus si usés, que l'excès et l'accumulation constituent les seuls moyens de les revitaliser, dans une structure morale strictement manichéenne et donc, rassurante.

² Dans *Selected Essays*, «Wilkie Collins and Dickens», London, Faber and Faber Limited, 1934, p. 429.

forme de la censure à l'époque de la formation du «champ littéraire» (cette «entreprise de codification et légitimation autonomes des valeurs culturelles et artistiques» dominée par le système du mécénat¹), la standardisation s'intensifie, sans être encore tout à fait «organisée» et systématique, dès que la publication de la fiction se trouve concentrée entre les mains de directeurs de journaux, hommes d'affaires pour lesquels la qualité artistique de l'oeuvre publiée n'a absolument pas d'importance, pourvu qu'elle plaise au public.

En réalité, elle reste une forme de censure, mais qui se concentre surtout entre les mains du public. Il faudra attendre l'apparition de la télévision pour que la fiction atteigne un niveau de standardisation beaucoup plus important, surtout aux États-Unis, avec la création des *soap operas*, qui non seulement renforcera comme jamais auparavant l'ingérence des industries privées dans la production de la fiction, mais encore contribuera à instaurer une censure organisée, systémique, puissante.²

¹ Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985, p. 18.

² Encore aujourd'hui, chaque diffuseur américain possède son bureau de censure contre lequel les scénaristes doivent se battre constamment pour imposer leurs idées. La liberté d'expression, si elle est inscrite dans la charte américaine des droits de la personne, reste une prérogative très fragile aux yeux des décideurs dont la tâche est de maintenir à tout prix une bonne image du réseau. Là encore, l'opinion publique et les groupes de pression constituent la jauge ultime de ce que ciblera ultimement la censure.

CHAPITRE 5 : SENSATIONNALISME, DOMESTICITÉ ET DÉTECTION

«It is on our domestic hearths that we are taught to look for the incredible. A mystery sleeps in our cradles; fearful errors lurk in our nuptial couches; fiends sit down with us at table; our innocent-looking garden walks hold the secret of treacherous murders; and our servants take £20 a year from us for the sake of having us at their mercy.»

«Sensational School» (*Temple Bar*)

1. Le paradoxe du «Sensation Novel»

«The mask of female orthodoxy allowed Mrs. Wood to get away with murder—and with adultery, lust, hauntings, sadism and masochism.»

Stevie Davies (Introduction à *East Lynne*)

«'This is interesting', said Mrs. Poyndz, dryly. 'We who live on this innocent Hill all love stories of crime; murder is the pleasantest subject you could have hit on. Pray give us the details.'»¹ Cette déclaration, émise par la «reine» despotique du petit univers fermé et conservateur d'une ville de province anglaise prospère, résume à elle seule l'attrait qu'exerce la littérature à sensation sur un public sinon cultivé, du moins assez sûr de ses prérogatives sociales pour se permettre une tolérance voyeuriste de bon aloi pour certains comportements «déviants». La fiction sérialisée, qui avait jusqu'alors représenté la criminalité des bas-fonds urbains, fait essaimer le crime vers les salons bourgeois, qui en deviennent désormais le théâtre privilégié.

Dans le sillage de Wilkie Collins, initiateur de l'école du *sensation novel*, Ellen Price, écrivant sous son nom de femme mariée, Mrs.

¹ Lytton, Edward Bulwer, *A Strange Story*, New York, P.F. Collier and Son, Publishers, 1911, p. 111.

Henry Wood, a répondu généreusement à ce besoin, produisant une énorme quantité de romans (tous d'abord sérialisés dans des périodiques bon marché) dans lesquels se révèle un curieux paradoxe : l'hybridation des motifs mélodramatiques les plus sensationnalistes avec les éléments de la vie domestique les plus triviaux. «Her books are pure soap opera, loaded down with pathos, disaster, tortures of guilt and repentance, interminable deathbed interviews»¹; mais ils fourmillent également de détails burlesques ou carrément prosaïques s'attachant aux vicissitudes et menus plaisirs de la vie quotidienne. Ce métissage du mélodrame avec deux genres qui semblent, *a priori*, incompatibles, le roman domestique et *le detective novel* encore nimbé d'une atmosphère gothique, déjà initié par Collins, Dickens et Elizabeth Braddon, va devenir la formule narrative essentielle du *soap opera* américain et d'une grande majorité des *telenovelas* qui s'en sont inspiré.²

Bien que la majorité des romans de Mrs. Wood aient joui d'une immense popularité pendant au moins trente ans après le succès de son premier livre sur les dangers de l'intempérance en 1860, ils sont maintenant tombés dans l'oubli le plus total. Cependant, *East Lynne*³, sérialisé à partir de janvier 1861 et publié sous forme de livre en 1862, a survécu au naufrage et mérite une attention particulière car non seulement a-t-il fait l'objet de nombreuses adaptations théâtrales

¹ Hughes, Winifred, *The Maniac in the Cellar*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 111.

² Outre le *soap opera* que mentionne Hughes, et qui en constitue le rejeton le plus caractéristique, même la série *Twin Peaks* qui a adopté la sérialité ouverte du feuilleton, repose elle aussi sur le principe narratif de la fusion entre mystère policier et vie quotidienne des personnages. À ce sujet, cf. la 1ère partie de la conclusion.

³ Cf. le résumé du roman dans l'annexe A.

qui se sont échelonnées jusqu'au début du 20^e siècle, mais il a également été adapté pour le cinéma (muet et parlant) à de multiples reprises, dans des productions anglaises et américaines, sans compter les parodies (théâtrales, radiophoniques et cinématographiques) produites jusqu'en 1945, témoignant de la vitalité des conventions mélodramatiques victoriennes réinterprétées par des générations successives de créateurs construisant une notion actualisée du passé, à travers différents médias.¹

Ellen Wood écrit déjà en amateur lorsque son mari perd son emploi, ce qui la décide à commencer une carrière littéraire professionnelle, joignant ainsi une légion de femmes qui écrivent contre rémunération, actives dans toutes les sphères de la production littéraire de l'époque : romans sentimentaux, livres pour enfants, tracts religieux, «penny dreadfuls» sanglants, romans gothiques, domestiques, sensationnalistes, réalistes. Ainsi, Hannah Moore, Elizabeth Grey, Margaret Oliphant, Charlotte Yonge, Ouida, Rhoda Broughton et Elizabeth Braddon, pour ne nommer que quelques auteures, ont largement contribué à la prodigieuse expansion de la fiction populaire dans tous les médias existants (périodiques et revues illustrés, «penny parts», journaux, «three deckers»), mais en marge de la littérature institutionnalisée, dans la zone grise d'une littérature dite *mineure*. Comme le fait valoir Laurie Langbauer,

given the cultural gatekeeping that admitted women writers to the canon rarely, and then only on certain terms, many women writers learned to adopt an equivocal stance, [...] claiming satisfaction with a marginality that allowed them to address a

¹ Cf. «East Lynne to Gas Light» de Guy Barefoot, publié dans *Melodrama: Stage Picture Screen*, London, British Film Institute, 1994, pp. 94-105.

simply popular and domestic audience, an audience of other women, similarly excluded from recognized social positions by their gender. ¹

Et c'est justement dans cette marginalité que s'inscrit le paradoxe du *sensation novel*: l'étalage complaisant de transgressions féminines équivoques, cette fièvre narrative doublement dominée par des femmes (l'auteure et la protagoniste) dans le contexte de la vie privée constituent, à mon sens, une subversion non seulement des valeurs morales hégémoniques codifiées par les hommes, mais aussi des canons esthétiques gouvernant les pratiques littéraires de l'époque. Le confinement social des femmes, sanctionné par «the positive value attached to masculine time (defined by action, change, and history) and the negative value attached to feminine time, [...] internalized and experienced as the time of banal everyday life, repetition and monotony»², devient donc la sphère fictionnelle privilégiée des auteures du Sensation Novel. Mais contrairement aux interminables chroniques domestiques des années 1850, le confort soporifique de la répétition est ébranlé par l'intempérance d'une intrigue outrée, intense, qui bouleverse l'équilibre fallacieux du foyer.

En ce sens, à l'opposé de ce qu'affirme Winifred Hughes, *East Lynne* ne se réduit pas uniquement à une «unbeatable combination of sin and sentiment, the unrestrained emotional wallowing, [which] ultimately depends on an unquestioning acceptance of conventional morality.»³; car, même si la punition finale de l'héroïne déçue est

¹ In *The Series in English Fiction, 1850-1930: Novels of Everyday life*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1999, p. 48.

² Mattelart, Michèle, «Everyday Life», in *Feminist Television Criticism: A Reader*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 25.

³ Winifred Hughes, op. cit., p. 112.

terrible, le fait même que celle-ci ait *impulsivement* dévié de la voie tracée par les conventions témoigne que son bonheur *apparent*, avant la «faute», n'était justement que cela : une représentation, un tableau faussement idyllique. En outre, à l'inverse de l'héroïne du mélodrame traditionnel, la protagoniste du Sensation Novel n'est plus une victime passive, mais *l'agente principale de l'action* : en elle se conjuguent innocence et vilenie, dans une structure morale étonnamment ambivalente puisque le châtement ultime n'arrive pas à effacer complètement le dynamisme, la vitalité de la protagoniste qui a osé défier le conformisme étouffant des lois sociales.

À cette liberté d'action de l'héroïne correspond celle des auteures : le succès phénoménal de son deuxième roman, *East Lynne*, permet à Ellen Wood d'acheter son propre périodique, *Argosy Magazine*, qu'elle dirigera et dont elle sera l'auteure principale jusqu'à sa mort en 1887; Elizabeth Braddon, pour sa part, gère la revue *Belgravia*, écrivant également la majorité des serials qui y sont publiés. N'ayant de comptes à rendre qu'à elles-mêmes (et bien sûr, à un public presque exclusivement féminin), elles ne subissent pas les mêmes pressions censoriales que leurs consœurs, Elizabeth Gaskell et George Eliot, entre autres auteures, qui écrivent dans le droit fil des pratiques littéraires hégémoniques.

D'autre part, dans *East Lynne*, les souffrances de Lady Isabel, dans le dernier tiers du récit, sont si excessives, qu'elles se transmutent en une sorte d'*hystérie* figurative, très théâtralisée. Or, l'hystérie avait, jusqu'à la fin du 19^e siècle, défini des troubles psychiques s'appliquant exclusivement aux femmes, «car on pensait que cette maladie avait son

siège dans l'utérus et qu'elle était liée à des accès d'érotisme morbide.»¹ Il est intéressant de constater que cette notion, construite par des hommes pour encadrer, juguler les «débordements féminins», est reprise par les auteures du Sensation Novel afin d'en produire une *plus-value* émotionnelle irréductible, percutante, même si elle ne mène à aucune prise de conscience idéologique précise; plus-value qui se traduit concrètement par une rétribution financière suffisante pour permettre aux sérialistes de vivre de leur plume.

À cet égard, on peut se demander si l'ambivalence de Mrs. Wood, qui provoque complaisamment le désordre tout en le sanctionnant, ne serait pas plutôt dictée par les impératifs du récit sériel populaire et une véritable délectation voyeuriste dans la description de la souffrance que par les diktats d'une moralité impitoyable. Cet opportunisme narratif ne constituerait-il pas, en réalité, une *critique oblique de la normalité*, de l'infantilisation des femmes inféodées à une seule autorité, une normalité que viendrait constamment bouleverser une économie narrative fondée uniquement sur l'intrigue?

J'aimerais ici mettre en parallèle la cruauté qui imprègne une grande partie de la prose de Mrs. Wood avec quelques propos d'Antonin Artaud, dont on connaît la fascination pour le mélodrame, sur le retour d'un théâtre dans lequel triompherait une «action immédiate et violente», dépourvue d'enrobage psychologique, qui permette de libérer chez le public «cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté.» Il

¹ *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1994, p. 988.

ajoute, dans une de ses lettres sur la cruauté : «C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un.»¹

Curieuse greffe de la cruauté mélodramatique dans l'espace de la domesticité : le mal, médiatisé par le séducteur, sommeille même chez la plus vertueuse des héroïnes et la polarisation manichéenne se constitue au sein même de l'innocence. Le foyer idéalisé des romans domestiques dont *The Caxtons* représente la culmination complaisante («Oh, joy! joy! joy! home again—home till death!» s'exclame un des protagonistes du roman), est investi par la passion qu'il est impossible, selon l'auteur, d'arracher du cœur humain : «The very best man that attains to the greatest holiness on earth has need constantly to strive and pray, if he would keep away evil from his thoughts, passions from his nature.»²

Sur ce plan, les romans sensationnalistes féminins des années 1860 diffèrent diamétralement des *soap operas* dans lesquels domine un binarisme idéologique étroit. En effet, les personnages féminins du feuilleton télévisuel se partagent en deux catégories étanches: les héroïnes, victimes passives dont l'unique rêve, celui d'un bonheur qui ne peut se concevoir en dehors d'une union avec le partenaire idéal, se butte constamment aux desseins malveillants de la vilaine. Est-ce un hasard si la vilénie féminine est associée systématiquement aux agentes actives de l'action, qui «seizes those aspects of a woman's life

¹ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, collection Idées, pp. 131-132 et p. 155.

² Mrs. Henry Wood, *East Lynne*, London, Everyman's Library, 1984, *passim*

which normally render her most helpless and tries to turn them into weapons for manipulating other characters»¹ ? Pour paraphraser Tania Modleski, la vilaine du *soap* représente les désirs cachés de la spectatrice, qui ne peut cependant les reconnaître, car ils s'incarnent en un personnage que la structure manichéenne du récit l'oblige à mépriser. Ainsi, «the spectator, encouraged to sympathize with almost everyone, can vent her frustration on the one character who refuses to accept her own powerlessness.»²

* * *

George Meredith, qui avait déconseillé aux éditeurs Chapman and Hall de publier *East Lynne*, est outré de l'article très louangeur écrit dans le *Times* par Samuel Lucas, le directeur de la revue *Once a Week* «It [*East Lynne*] is the worst style of the present taste. What a miserable colourless villain, Levison: all the incidents forced—that is, not growing out of the characters; and the turning-point laughable in its improbability. Why do you foster this foul taste? There's action in the tale, and that's all.»³ Ce commentaire résume à lui seul les *a priori* de l'esthétique littéraire dominante fondée sur un réalisme sobre, dépouillé, privilégiant l'analyse psychologique plutôt que l'action. Cependant, aussi juste soit-il quant aux limites d'une utilisation assez fruste du mode mélodramatique, il n'en saisit pas la spécificité et ce qui en fait précisément la force : une allégorie hypertrophiée du sentiment humain, d'une émotion si impérieuse,

¹ Modleski, Tania, «The Search for Tomorrow, in *Feminist Television Criticism: A Reader*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 40.

² Ibid., p 42.

³ Propos rapportés par Malcolm Elwin dans son ouvrage *Victorian Wallflowers*, London, Jonathan Cape, 1934.

violente, qu'elle va jusqu'à transgresser les interdits sociaux. Et si les conventions finissent inéluctablement par triompher, la victoire est de courte durée, car d'autres récits viendront rompre l'équilibre rétabli, faisant resurgir le désordre qui forme l'économie narrative par excellence du feuilleton.

2. Sérialisation et émergence du roman policier

«The detective story, as created by Poe, is something as specialized and as intellectual as a chess problem; whereas the best English detective fiction has relied less on the beauty of the mathematical problem and much more on the intangible human element.»

T. S. Eliot («Wilkie Collins and Dickens»)

Sans doute serait-ce une généralisation excessive et lapidaire que de lier unilatéralement l'essor du roman policier comme genre à l'industrialisation de la littérature publiée en feuilletons. D'ailleurs, Régis Messac exprime quelques doutes à ce sujet, s'appuyant sur l'esthétique de la *short story* telle que théorisée par Poe, qui a créé les conventions essentielles du *detective novel*:

On pourrait presque dire que la poétique du feuilleton s'oppose point par point à celle du magazine. Celui-ci paraissant à d'assez longs intervalles, il est bon que chaque numéro forme un tout aussi harmonieux que possible. Aussi ce genre de périodique se prête-t-il mal au découpage. Bien qu'on ait publié de tout temps des *serials* comme on dit en Amérique, la grande attraction en est et en sera toujours la *short-story*. [...] Dans un journal quotidien, au contraire, il s'agit de trouver chaque jour un nouveau motif d'intérêt et il n'y aura aucun inconvénient, loin de là, à laisser en suspens une curiosité qui n'aura pas le temps de s'émousser en vingt-quatre heures. Au lieu d'une esthétique convergente, à la Poe, le feuilleton aura donc une esthétique divergente; au lieu de chercher l'unité d'intérêt, on y cherchera la multiplicité d'intérêt [sic].¹

Cependant, une «esthétique convergente» ne définit pas à elle seule le genre policier qui ne se réduit pas exclusivement à un roman-problème. Des auteurs comme Dickens et Collins, qui ont sérialisé

¹ In *Le 'Detective Novel' et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1929, p. pp. 387-388.

leurs romans dans des périodiques publiés à une semaine ou un mois d'intervalle, ont même réussi à concilier, ou plutôt, fusionner ces deux esthétiques à partir des conventions du *mystery story* d'inspiration gothique (avec son emphase sur l'atmosphère), d'un réalisme domestique dans la caractérisation et les milieux dépeints qui traverse toute la littérature victorienne de l'époque, d'un sens du grotesque et de la caricature emprunté aux journaux, *tout en employant bon nombre de procédés narratifs dérivés du feuilleton français*

Ce n'est donc que si l'on assimile le *detective novel* à une intrigue savamment orchestrée autour d'un problème à résoudre, avec, bien sûr, la présence obligatoire d'un limier doté de pouvoirs déductifs exceptionnels que l'on est réduit nécessairement à l'opposer aux techniques de composition du serial et du feuilleton dans la mesure où celles-ci se déploient dans une structure narrative à multiples niveaux. Ainsi, la juxtaposition de différentes lignes d'intrigues contrecarrerait le développement organique d'une seule intrigue qui «*must be elaborated to its dénouement before anything is attempted with the pen. It is only with the dénouement [souligné dans le texte] constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.*»¹ Ce principe de sélectivité visant à un effet particulier s'applique admirablement au conte, à la nouvelle, à tout type de récit court dans lequel j'inclurais les films, oeuvres uniques dans lesquelles l'auteur doit également

¹ Poe, Edgar Allan, «The Philosophy of Composition», in *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, volume XIV, New York, AMS Press Inc., 1965, p. 193. C'est justement le problème structurel majeur de la série *Twin Peaks*, dans laquelle les auteurs n'ont pas réussi à opérer la fusion entre la divergence et la confluence. Cf. la conclusion à ce sujet.

choisir, parmi tous les matériaux narratifs à sa disposition, ceux qui contribueront le plus efficacement à la progression de l'intrigue par rapport à une prémisse donnée.

Toutefois, en ce qui concerne le feuilleton, comme Messac le souligne lui-même, «pour trouver la quantité de coups de théâtre qui lui est nécessaire, la cascade d'événements surprenants dont il ne peut se passer, le feuilletoniste est inévitablement ramené à certains sujets» qui, transposés dans la vie moderne, se concentrent autour «des organes de surveillance et de réglementation. [...] Ainsi le roman-feuilleton, lorsqu'il se déroule dans un décor contemporain, en vient presque inévitablement à se confondre avec le roman criminel, le roman judiciaire, et, en prenant le mot dans un sens large, le roman policier.»¹ Messac n'arrive à se débarrasser d'un lien entre le feuilleton et le genre policier, qu'il semble juger gênant, qu'en établissant une différence, qui me paraît quelque peu artificielle, entre le roman policier et le *detective novel*. Il s'agit, en réalité, d'une question méthodologique : s'étant donné la tâche de démontrer les rapports entre les développements de la pensée scientifique et l'émergence du *detective novel*, il ne pouvait faire autrement que de circonscrire ce dernier à un texte «où un mystère judiciaire, généralement un crime, est éclairci par un personnage rattaché à la police et qui use principalement du raisonnement inductif.»² Il doit ainsi faire l'économie d'un grand nombre d'oeuvres sérialisées dans lesquelles on peut retrouver peu ou prou ce schéma, mais enchâssé

¹ Régis Messac, op. cit., pp. 393-395.

² Ibid., p. 396.

dans un contexte narratif plus large, et dans lesquelles le travail de détection (pas nécessairement inductif mais tout de même efficace) est effectué souvent par un détective improvisé qui fait aussi partie des protagonistes de l'histoire. Dans *Lady Audley's Secret*, par exemple, de Mary Elizabeth Braddon, c'est Robert Audley, le beau-fils de la meurtrière, qui joue ce rôle :

He is perhaps the first of that now familiar line of cool, gentlemanly dilettantes who surprise everyone by their aptitude for detective work. Few of them have been characterized more fully and more naturally than he, and no other figure could have *mediated* [c'est moi qui souligne] so effectively between the mysterious underworld of Lady Audley's crimes and secrets and the sunny, passionless surface of upper middle-class life.¹

Point d'ancrage réaliste du récit dont la trame est par ailleurs de nature sensationnaliste, ce type de personnage banal, *sans histoire*, auquel le public va nécessairement s'identifier, forme le lien entre deux sphères fictionnelles prenant leur source dans différentes instances et conventions littéraires et théâtrales : celle de la domesticité dont le réalisme minimaliste s'inspire des chroniques familiales, intimistes, dans le style des *Caxtons* de Bulwer-Lytton, et celle de l'excentricité, de l'hypertrophie narrative dont la trame est émaillée de meurtres, de bigamie, de folie, à la manière du roman noir et du mélodrame théâtral.

Dans *The Woman in White*, dont nous avons déjà discuté dans le chapitre 3, le récit est mené par différents narrateurs homodiégétiques qui donnent chacun leur *version subjective* du mystère auquel ils se trouvent mêlés, et dont les ramifications s'étaleront sur plusieurs années. Le processus de détection suit les

¹ Edwards, P. D., *Some Mid-Victorian Thrillers*, St. Lucia, University of Queensland Press, 1971, p. 19.

méandres de la perception et se nimbe ainsi des ambivalences et incertitudes que celle-ci engendre : l'enquête prend les formes d'une «interaction of psychic and social forces; an exploration of the ways in which social identities are formed by and within particular frameworks of perception, which in turn determine and are determined by social and sexual hierarchies.»¹

L'échange d'identité entre Laura Fairlie et Ann Catherick qui forme le coeur de l'intrigue du roman témoigne de la porosité de la notion du soi qui n'est jamais stable, mais toujours passible d'une reconstruction convaincante, car possédant toutes les apparences de l'authenticité. Cette instabilité se reflète matériellement par l'impossibilité de diviser de façon très nette les lieux : le foyer, qui, à la lumière de toute une littérature domestique rassurante, constitue le refuge suprême, peut devenir menaçant et l'intimité qui le définit, un confinement dangereux, voire une prison rappelant l'asile d'aliénés.²

La double subversion du soi et du foyer par rapport à des forces extérieures néfastes devient la principale source d'angoisse et de tension narrative du *Sensation Novel* à l'essor duquel Collins, Dickens, Reade, Mrs. Henry Wood et Elizabeth Braddon ont contribué largement. Ce qui caractérise principalement cette école, l'inscription de motifs sensationnalistes dans un cadre domestique aux

¹ Taylor, Jenny Bourne, *In the Secret Theatre of Home: Wilkie Collins, Sensation Narrative and Nineteenth-Century Psychology*, London, Routledge, 1988, p. 99.

² Cf. à ce sujet le texte de Freud, «L'inquiétante étrangeté», in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, dans lequel il fait valoir l'homologie entre l'étrange et le familier dérivant de l'ambivalence étymologique du terme *heimlich* qui «appartient à deux ensembles de représentation qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé.» p. 221.

apparences trompeusement banales, me semble dériver en grande partie de la sérialisation qui, par *son mode de diffusion et de réception se concentrant autour du cercle familial, devenu une sorte de théâtre intime*, favorise un certain réalisme dans la caractérisation des lieux et des personnages, en tension constante avec l'événement-choc.

A ce niveau, «like all the sensation novels, *The Woman in White* involves an interplay between reality and artifice, between those elements that link it to the 'real' world and those that call the attention to the plot as a construct, the puzzles and the strictly internal conventions of narrative and language.»¹ Cependant, si l'auteur néglige d'établir une certaine crédibilité dans la caractérisation des personnages qui forment le principal ancrage d'identification chez le lecteur, les émotions qu'il essaie de produire, aussi intenses soient-elles, laisseront ce dernier indifférent. Collins écrit lui-même, au sujet de la création de Marian Halcombe : «A character in fiction can only be made true to the general experience of human nature, by a principle of Election which is broad enough to embrace many individuals who represent, more or less remarkably, one type. There are many 'Marian Halcombes' among us—and *my* [souligné dans le texte] Marian is one of the number.»² Lonoff souligne que cette technique lui a si bien réussi, que de nombreux lecteurs ont cru à sa réalité et ont écrit pour demander ses vrais nom et adresse afin de la demander en mariage.

¹ Lonoff, Sue, *Wilkie Collins and His Victorian Readers*, New York, AMS Press, Inc., 1982, p. 104.

² Passage d'une lettre citée par Sue Lonoff, op. cit., p. 103.

Comme le fait valoir P. D. Edwards dans un cours inaugural, l'action de la plupart des romans à sensation sérialisés, malgré leurs intrigues biscornues et compliquées, les vilénies odieuses (et souvent invraisemblables) qu'ils mettent en scène, l'atmosphère sinistre s'inspirant du roman noir, se déroule dans un décor contemporain, banal : «the settings are always ordinary English households, the characters are mostly harmless, unremarkable people suddenly menaced by deprivation, dishonour, or death, and the menace is always human, not supernatural, in origin.»¹

L'émergence du thriller à saveur domestique est inséparable de celle du public avec lequel le sérialiste entretient des rapports étroits et à qui il est soucieux de plaire. Aussi, conviendrait-il de s'attarder sur quelques aspects très techniques (certains diraient mécaniques) de stratégies narratives créées expressément en fonction de ce type de publication et qui ont joué un rôle essentiel dans la création du genre policier. Un genre qui, grâce au feuilleton, commence à peine à se spécialiser, à instaurer ses propres modalités quelques décennies après l'oeuvre fondatrice de son précurseur, Edgar Allan Poe, et qui se renouvelle constamment sous l'influence d'autres médias comme le cinéma et la télévision.

La sérialisation et les conditions de production du texte qu'elle impose ont obligé les feuilletonistes à concevoir de nouvelles techniques d'écriture ou à s'appropriier, en les modifiant par rapport à un nouveau contexte médiatique, des procédés appartenant à d'autres

¹ Op. cit., p. 7.

médias comme le théâtre pour fidéliser un public inconstant. Deux procédés communs aux feuilletonistes littéraires et télévisuels, les éléments de suspense ménagés à la fin de chaque chapitre ou acte (*curtain*) et l'*anticipation* (foreshadowing), figurent parmi les techniques d'écriture les plus souvent employées. Le *curtain* qui, comme le nom anglais originel l'indique, marquait la conclusion d'un acte au théâtre, clôt, dans les feuilletons et serials, de nombreux numéros. Il se compose généralement d'un événement-choc, d'une surprise, d'une révélation lourde de conséquences ou d'une situation portée à son point culminant et qu'on laisse en suspens. Par exemple, le premier numéro de *The Woman in White* se termine par la révélation que la femme mystérieuse que Walter Hartright a rencontrée dans la nuit sur la route menant à Londres s'est échappée d'un asile d'aliénés. La plupart du temps, les sérialistes répètent, dans le numéro suivant, l'élément-clé qui concluait le précédent; dans ce cas précis, c'est la phrase jetée par le directeur de l'asile : «She has escaped from my asylum!» Car un mois s'est écoulé entre la publication des deux numéros, et ce rappel est nécessaire pour resituer le lecteur par rapport au déroulement de l'intrigue. Même les feuilletonistes de journaux quotidiens, comme Sue et Dumas, utilisent lourdement cette espèce de *signet*; mais il faut dire que dans le contexte du multi-intrigues qui les obligeait à passer constamment d'un récit à l'autre, les repères, aussi ostentatoires soient-ils, devenaient nécessaires.

En ce qui concerne le feuilleton télévisuel, dans les séries à intrigues continues, il est souvent d'usage de résumer l'épisode

précèdent avec un montage visuel et sonore ainsi qu'une voix de narration. Mais généralement, ce genre d'exposition se fait au début de l'épisode, dans une scène qui relance l'intrigue laissée en suspens ou met en situation une histoire constituant un rebondissement de l'intrigue précédente. On donne ainsi les informations indispensables au téléspectateur qui n'a jamais écouté la série. Mais à la différence des feuilletons littéraires, les séries télévisées doivent comporter plusieurs *curtains* à l'intérieur d'un même épisode, à la fin de chaque acte (pause publicitaire), hiatus pendant lequel le téléspectateur risque de changer de poste. Précisons que l'utilisation de cette technique varie énormément d'un auteur à l'autre, selon les paramètres esthétiques et commerciaux d'une série : employée sans imagination et de façon grossière dans le cadre d'une série entièrement dominée par les poncifs d'un genre, elle devient mécanique, simple ingrédient d'une recette stéréotypée; par contre, si elle s'allie au propos qui sous-tend l'épisode d'une série vivante, c'est-à-dire non momifiée par une forme exclusivement mercantile, elle sert de transition narrative à sa proposition dramatique ¹ et perd ainsi son caractère artificiel.

Ancêtre du fameux *cliff-hanger* employé systématiquement par les auteurs de télévision (et avant eux, par les scénaristes de ciné-romans, ces films à épisodes qui ont marqué les débuts du cinéma et n'ont disparu que dans les années cinquante), le *curtain* sert également de lien vital d'un numéro à l'autre en contractant l'obligation de satisfaire

¹ En termes d'écriture dramatique, cette proposition constitue l'idée maîtresse d'une pièce ou d'un scénario, qui peut être résumée en une phrase : « a thumbnail synopsis of [a] play », comme l'écrit Lajos Egri dans *The Art of Dramatic Writing*, New York, Simon and Schuster, 1960, p. 8.

à une promesse : celle de continuer à divertir le lecteur, à lui fournir son lot d'émotions diverses tout au long de la publication fragmentée du roman qui, à l'instar de la série télévisée, peut durer de quelques mois à quelques années.

Quant à l'anticipation, il s'agit d'une autre sorte de promesse narrative qui prend plusieurs formes : d'abord, une promesse ¹ liée au genre lui-même, c'est-à-dire, dans le cas du thriller, l'introduction d'un mystère ou d'un secret (la plupart du temps accompagné d'un meurtre) qu'un long processus de détection viendra finalement dissiper. Ensuite, l'annonce de conflits ou de malheurs à venir, qu'ils soient provoqués par des obstacles ou des antagonistes. Dans *The Woman in White*, par exemple, le premier narrateur, Walter Hartright, écrit, un peu avant son départ précipité de Limmeridge House à cause de ses sentiments pour Laura, à qui il enseigne le dessin, et qui est promise à un homme de son rang social :

The foreboding of some undiscoverable danger lying hid from us all in the darkness of the future was strong on me. [...] Poignant as it was, the sense of suffering caused by the miserable end of my brief, presumptuous love seemed to be blunted and deadened by the still stronger sense of something obscurely impending, something invisibly threatening, that Time was holding over our heads. (p. 101)

L'intuition irrationnelle, c'est-à-dire qui ne se fonde pas directement sur les faits mais sur le pressentiment d'un danger obscur, inévitable, crée une tension dramatique qui a toutes les chances de tenir en haleine le lecteur qui, quels que soient son degré d'éducation et la qualité du texte qu'il a sous les yeux, a toujours été et sera toujours mû par un désir élémentaire : celui de savoir, de connaître la suite du

¹ J'emprunte l'expression à François Jost («Dossier : Le genre télévisuel», in *Réseaux*, Issy-les-Moulineaux, CNET, no 80, 1997.

récit. C'est un peu comme si l'auteur jetait un filet invisible sur tous les numéros encore à produire afin de leur infuser un souffle dramatique en mesure de combler les hiatus temporels séparant la publication de chaque numéro (variant d'un mois, d'une semaine ou d'une journée selon les cas).

L'anticipation peut aussi être formulée par le biais d'un rêve prémonitoire qui, quoique chargé d'affectivité, ne se colore pas d'ésotérisme. On peut en trouver deux instances dans *The Woman in White* : le rêve d'Anne Catherick, la dame en blanc échappée d'un asile, dans le premier tiers du roman, et celui de Marian Halcombe au milieu du récit. Dans le premier, Anne assiste au mariage de Laura dont elle décrit le promis de façon très détaillée. Les larmes de pitié qu'Anne verse dans son rêve se transforment en deux rayons de lumière, qui lui permettent de voir «down into his inmost heart. It was black as night, and on it were written, in the red flaming letters which are the handwriting of the fallen angel, 'Without pity and without remorse. He has strewn with misery the path of this woman by his side.'» Cette lumière, comme un projecteur de théâtre, se déplace pour révéler, derrière l'épaule du fiancé, «a fiend laughing», entre autres signes visibles des afflictions à venir. Il s'agit d'une mise en scène explicitement mélodramatique, cinématographique avant la lettre, dans laquelle Collins emploie quelques artifices typiques de la scène dramatique : le tableau, l'éclairage alternant d'un personnage ou d'un objet à l'autre dans une gradation dramatique évidente, la présence de symboles (comme l'ange qui pleure) qui permettent la figuration d'une abstraction.

Le deuxième rêve, plutôt une sorte de transe qui se produit dans un état de demi-sommeil, est dominé (c'est du moins mon interprétation) par une métaphore du récit-mystère, du thriller. Marian y voit Walter Hartright dans diverses situations désespérées, dans lesquelles il frôle la mort. Il lui dit, dans la première vision où les miasmes d'une peste mortelle se rapprochent de lui : «I am still walking on the dark road which leads me, and you, and the sister of your love and mine, to the unknown Retribution and the inevitable End. Wait and look. The Pestilence which touches the rest will pass me.» (*The Woman in White*, p. 296) Ce passage résume certaines conventions du roman terrifiant qui cultivent à la fois la peur et un sentiment de sécurité chez le lecteur, en sollicitant sa connaissance préalable des paramètres narratifs reliés au genre. Dans cette perspective, la route obscure représenterait le récit qui suit les méandres d'un mystère à multiples facettes dont la résolution est inévitable, ainsi qu'une sorte de «jugement dernier» narratif qui, dans le plus pur esprit du mélodrame, donnera à chacun des acteurs du drame la rétribution qu'il mérite.

Ce type d'anticipation présente une analogie certaine avec la prémonition symbolique, dans laquelle un objet est associé à un crime projeté ou un malheur imaginé. Ainsi, dans *Martin Chuzzlewit*, Jonas, qui mijote le meurtre de Tigg, voit de l'encre rouge et croit que c'est du sang.¹ L'atmosphère sinistre se dégageant d'un paysage, d'une maison, d'un quartier urbain peut également annoncer un événement dramatique comme une mort, procédé lui aussi laissé en héritage par

¹ Exemple donné par Archibald C. Coolidge dans *Charles Dickens as a Serial Novelist*, Ames, Iowa State University Press, 1967.

Ann Radcliffe, dont un passage tiré de *The Italian* me paraît caractéristique : le héros, Vivaldi, en route vers la maison de sa fiancée, se fait avertir, par un moine à l'allure sinistre, de ne pas s'y rendre «for death is in the house!». Malgré les images sinistres et l'angoisse intense que cet avertissement provoque chez lui, il continue tout de même son chemin. «Every place around [the house] was silent and forsaken; many of the lattices were closed, and, as he endeavoured to collect from every trivial circumstance some conjecture, his spirits still sunk as he advanced, till, having arrived within a few paces of the portico, all his fears were confirmed.»¹ Ce type d'anticipation atmosphérique est devenu si répandu dans les oeuvres populaires cinématographiques et télévisuelles qu'il semble être né de ces nouveaux médias : l'origine littéraire du procédé est occultée par son exploitation audiovisuelle, de même que les nombreuses adaptations au cinéma de *Dracula* (de Bram Stoker) et de *Frankenstein* (de Mary Shelley) ont créé une figuration quasi indépendante des romans, réinterprétation qui a servi de source principale aux transpositions télévisuelles subséquentes.

* * *

Barnaby Rudge, un des cinq romans de Dickens dans lesquels figure une intrigue policière se déroulant autour d'un meurtre, constitue un bon exemple d'une mise à l'épreuve de techniques du suspense dérivées essentiellement du roman noir. L'un des principes fondamentaux à l'oeuvre dans le déploiement des stratégies narratives

¹ London, Oxford University Press, 1968, p. 41.

destinées à capter l'attention du public et qui a contribué largement à l'essor du mystère dans la fiction sérialisée en général, c'est la *curiosité*. «Curiosity is, and has been from the creation of the world, a master-passion. To awaken it, *to gratify it by slight degrees* [c'est moi qui souligne], and yet leave something always in suspense, is to establish the surest hold that can be had, in wrong, on the unthinking portion of mankind.»¹

L'éveil de la curiosité, la gratification graduelle et le maintien constant du suspense forment les trois étapes formelles de la fidélisation, la nécessité d'attacher le public à un produit donné sur une longue période de temps. Il n'est pas étonnant que le mystère en soit devenu le motif le plus important qui, se mêlant aux réalités de la vie urbaine et à celles de la vie domestique, va donner naissance au roman policier, dont *The Moonstone*, de Wilkie Collins, représente, selon T. S. Eliot, «the first and greatest of English detective novels.»²

Dans ce roman Collins établit un rapport à la fois ludique et intimiste avec le lecteur grâce au personnage du narrateur principal, le maître d'hôtel Betteredge, qui forme non seulement le lien vital entre le récit du mystère et le public, mais son principal pôle d'identification. Quand celui-ci exprime sa surprise qu'une demeure anglaise aussi tranquille et respectable que celle de son maître devienne la scène d'une conspiration diabolique («Who ever heard the like of it—in the nineteenth century, mind; in an age of progress, and in a country which rejoices in the blessings of the British

¹ Dickens, Charles, *Barnaby Rudge*, Harmondsworth, Penguin Books, 1986, p. 347.

² «Wilkie Collins and Dickens, in *The Victorian Novel*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1971, publié sous la direction de Ian Watt, p. 136.

constitution?»¹, un lien d'intimité s'instaure immédiatement avec le lecteur : les personnages eux-mêmes se montrent «no less surprised then the reader at the strange events in which they are caught up».²

Ainsi, le lecteur, constamment sollicité par Betteredge qui le met sur le même pied que lui, participe à la résolution du mystère au même titre que les protagonistes et surtout, à sa *domestication* progressive, à sa réduction en une explication en mesure de satisfaire le désir ambivalent du public de plonger dans l'univers déstabilisant du secret et des impulsions irrationnelles tout en bénéficiant des lumières cartésiennes, souvent pseudo-scientifiques, qui auront finalement raison de l'énigme.

Cette sorte d'interactivité³ établie entre le public et la progression du récit s'épanouit d'autant plus que ce dernier est distribué temporellement en trente-deux numéros hebdomadaires qui laissent le loisir au lecteur de discuter de l'histoire avec d'autres *aficionados*. Un éditeur londonien décrit ainsi une scène pendant laquelle les acheteurs s'arrachent le dernier numéro de *The Moonstone* :

Especially when the serial was nearing its ending, on publishing days there would be quite a crowd of anxious readers waiting for the new number, and I know of several bets that were made as to where the moonstone would be found at last. Even the porters and boys were interested in the story, and read the new number in sly corners, and often with their packs on their backs.⁴

Cette frénésie ne rappelle-t-elle pas celle qui accueille de nos jours la conclusion imminente d'une *telenovela* brésilienne qui fait l'objet de

¹ Collins, Wilkie, *The Moonstone*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1980, p. 67.

² P. D. Edwards, op. cit., p. 10.

³ Question déjà abordée dans le chapitre I.

⁴ Passage cité par Sue Lonoff, op. cit., p. 170.

multiples conjectures fiévreuses dans les journaux locaux? ¹ Et qui ne se souvient de l'effet produit par la diffusion du pilote de *Twin Peaks*, série qui a tenu en haleine le public pendant plus de quatre mois avec une seule question : qui a tué Laura Palmer? question qui ne trouva une réponse qu'après 16 épisodes... ²

3. Une esthétique de la variété

«Dickens believed that what seemed unlike or distant was often very similar or close, that contrast and alternation imply vaguely the opposed quantities of unity and continuity.»

Archibald C. Coolidge (*Charles Dickens as Serial Novelist*)

Dans un passage à la fin du tome II des *Mysteries of London* de Reynolds figure, en début de chapitre, une sorte de manifeste du feuilletoniste qui résume à lui seul la nouvelle approche commerciale de la fiction romanesque sérialisée, quels que soient les mérites des oeuvres en particulier :

The incidents of our tale follow each other in rapid succession; and the stage of our drama is crowded with characters and busy with action. But busier still, if possible, is it shortly destined to become; and of a deeper and more exciting interest are the events which yet remain to be told.

All that is most horrible in respect to crime, most pathetic and touching in the sphere of love, most terrible with regard to the oppression sustained by the poor at the hands of the rich, and most startling and riveting, enthralling or attractive, in reference to variety of incident,—all these features have yet more fully to develop themselves in the progress of our narrative.

[...] To accumulate incident upon incident, with a rapidity which flags not, may appear to many the Titanian toil of heaping Ossa upon Pelion, mount upon mountain; but to us it is a task fraught with its own exciting pleasure.

And so will it seem to us until the end. ³

¹ Cf. la 3e partie du chapitre 6.

² A noter qu'après le dévoilement du mystère, les cotes d'écoute de la série ont baissé considérablement, phénomène que je tente d'expliquer dans la 2e partie de la conclusion.

³ Reynolds, George W. M., *The Mysteries of the Court of London*, London and Boston, The Oxford Society, vol. II, p. 464.

Cet aparté décrit de façon éloquente ce que je pourrais appeler une rhétorique de la sensation et de l'excès dérivés en partie du mélodrame et du roman noir, mais reformulés spécifiquement pour le feuilleton, notamment la métaphore de la scène bondée de personnages et fourmillante d'action, l'attention prêtée aux iniquités sociales, la *variété* des événements et surtout, l'accélération du processus narratif se nourrissant de l'établissement initial de diverses lignes d'intrigue.

De plus, tout le matériel narratif doit être disposé en tenant compte à la fois de la spécificité de chaque numéro et de la courbe dramatique de l'ensemble du roman. Butt et Tillotson soulignent à cet effet : «Writing in serial involved maintaining two focuses. The design and purpose of the novel had to be kept constantly in view; but the writer had also to think in terms of the identity of the serial number, which would have to make its own impact and be judged as a unit.»¹

L'auteur de séries télévisuelles se trouve en butte aux mêmes difficultés, c'est-à-dire que dans l'élaboration d'un épisode, il doit toujours garder à l'esprit ses liens avec «l'avant et l'après», avec les acquis, transformations, héritages laissés par les épisodes précédents, et les répercussions qu'ils auront sur les épisodes projetés. Mais le travail du scénariste télévisuel se complique d'impondérables et de contraintes liés à l'écriture en équipe, à la production comme telle, et aux particularités du médium. Toutefois, malgré ces différences, les

¹ John Butt et Kathleen Tillotson, op. cit., p. 15.

approches narratives du sérialiste et du scénariste sont traversées de préoccupations similaires, dont la fidélisation forme le fer de lance.

En tout premier lieu, un élément narratif commun à une grande majorité des oeuvres sérialisées, qu'elles soient littéraires ou télévisuelles, le *multi-intrigues*, s'est vite imposé comme convention essentielle du feuilleton. La nécessité de plaire à un large public et surtout, de garder ses faveurs; l'obligation de produire rapidement une grande quantité de numéros; l'impossibilité de planifier longtemps à l'avance le développement de l'histoire contraignent le sérialiste à accumuler un grand nombre d'événements dans un seul numéro. Dans leur étude sur les méthodes de travail de Dickens, Butt et Tillotson écrivent : «Although it might be supposed that Dickens would wish to complete a novel before permitting serial publication to begin, in fact he never wrote more than four or five numbers before the first was published, and by the middle of the novel he was rarely more than one number ahead of his readers.»¹

Ce que Coolidge appelle le «packing», à savoir l'accumulation d'événements, l'élaboration d'une histoire à multiples intrigues, ne peut se comprendre sans l'éclairage d'une esthétique profondément influencée par le mélodrame théâtral selon laquelle on présente «the tragic and comic scenes, in as regular alternation, as the layers of red and white in the side of streaky, well-cured bacon. The hero sinks upon his straw bed, weighted down by fetters and misfortunes: and, in the next scene, his faithful but unconscious squire regales the

¹ In *Dickens at Work* London, Methuen, 1963, p. 14.

audience with a comic song.» Pour Dickens, cette alternance de contrastes, ces passages constants d'une intrigue à l'autre et d'un registre à l'autre (tension-détente), qui peuvent apparaître artificiels, reflètent au contraire les sursauts, hasards, impulsions et changements brusques de la vie elle-même : «Such changes appear absurd; but they are not so unnatural as they would seem at first sight. The transitions in real life from well-spread boards to death-beds, and from mourning weeds to holiday garments, are not a whit less startling», à la différence que l'auteur devient l'agent actif de leur mise en scène.¹ Ainsi, les oeuvres sérialisées populaires, obéissant à une rhétorique inspirée du mélodrame théâtral, «which do not acquiesce in an established definition of realism»², tentent de traduire les paradoxes de l'expérience moderne, dont la ville, avec ses méandres souterrains, ses impasses, ses boulevards, ses ombres et ses lumières, ses foules indifférentes, dessine les limites.

Combinées avec le *curtain* et le *foreshadowing*, ces techniques d'alternance, de contrastes et d'accumulation d'intrigues juxtaposées stratégiquement selon les contraintes de la sérialisation, créent une sorte d'*impressionnisme* grâce auquel chaque événement est mis en relief par celui qui le précède ou le suit, ce qui crée une *polarisation sémantique* que l'on pourrait rapprocher du dialogisme bakhtinien, un dialogisme non lié à la conscience de chaque personnage dont les philosophies divergent, mais qui formerait plutôt une apposition d'événements, de tons, de modes et d'atmosphères contrastés.³ Il

¹ Dans *Oliver Twist*, New York, Bantam Books, 1990, p. 120.

² Punter, David, *The literature of Terror*, London, Longman, 1980, p. 194.

³ Comme Dostoïevski a lui-même publié ses romans sous forme de feuillets et qu'il était un ardent lecteur de romans français sérialisés, il serait intéressant d'analyser

s'agit d'une sorte de montage narratif et expressif avant la lettre, dont l'efficacité est décuplée par l'hiatus temporel qui accentue un effet, une émotion, un sens particuliers, contribuant ainsi par leur synergie à attiser et à maintenir la curiosité du lecteur et surtout, à laisser ouvert le jeu des interprétations : «satire and melodrama, visionary romance and domestic realism may be brought into uneasy confrontation and made to question, challenge, and reinterpret each other's visions.»¹

Sans vouloir établir de parallèle systématique, ni surtout créer un lien généalogique entre les intrigues multiples du serial littéraire et celles qui caractérisent le *soap opera* américain et la plupart des séries américaines du soir à partir des années quatre-vingt (notamment *Hill Street Blues* et *L.A. Law*, toutes deux créées par Steven Bochco), j'aimerais tout de même comparer brièvement la rhétorique narrative exposée par Dickens avec la structure dramatique récurrente de la série *L. A. Law*. Outre la présence, dans chaque épisode, d'intrigues fermées (qui trouvent leur résolution à l'intérieur de l'épisode) et d'intrigues ouvertes (qui se poursuivent à plus ou moins long terme le long de la série), on peut y découvrir la même juxtaposition d'intrigues burlesques, voire grotesques, et d'intrigues à caractère dramatique. On y cultive également les contrastes et les

l'impact que cette forme de publication a pu avoir sur le dialogisme et la polyphonie qui marquent son oeuvre. D'après Léonide Grossmann dont les commentaires sont rapportés par Bakhtine, Dostoïevski, «en introduisant dans ses oeuvres le monde des aventures, [...] captait l'intérêt du lecteur par la narration même, et lui facilitait le parcours difficile à travers le labyrinthe des théories philosophiques, des images, des relations humaines, contenues dans ses romans.» (in *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 147).

¹ Garrett, Peter K., *The Victorian Multiplot Novel. Studies in Dialogical Form*, New Haven & London, Yale University Press, 1980, p. 9. C'est à l'auteur de ce livre remarquable que j'ai emprunté l'idée d'appliquer le concept de dialogisme bakhtinien aux intrigues multiples des feuilletons littéraires et télévisuels.

interactions entre des univers qui s'opposent (surtout le privé et le public, la vie personnelle et professionnelle). Le bureau d'avocats qui sert de toile de fond à la série n'est pas essentiel en soi : le propos n'est pas de décrire de façon naturaliste, documentaire, la vie quotidienne de personnages exerçant un métier précis. Il s'agit plutôt d'un prétexte pour aborder des questions sociales brûlantes à travers un déploiement dialogique de points de vue qui s'affrontent sans nécessairement s'unifier dans une résolution, une synthèse finale. Là encore, je vois une analogie importante avec le feuilleton littéraire dans la mesure où la sérialité favorise les passages d'un univers à l'autre, dominé tour à tour par un personnage différent. Les intrigues multiples forment autant de «mutually competing coherences» , «an unstable tension between determinate patterns» ¹ qui ne sont jamais parfaitement résolus.

D'ailleurs, dans un article consacré à la fiction télévisuelle, «Television Melodrama» ², David Thorburn écrit :

Nearly all the better series melodramas of recent years have resorted quite openly to what might be called a *multiplicity principle* [souligné dans le texte]: a principle of plotting or organization whereby a particular drama will draw not once or twice but many times upon the immense store of stories and situations created by the genre's brief but crowded history. The multiplicity principle allows not less but more reality to enter the genre. (p. 83)

C'est comme si la sérialisation de la fiction télévisuelle, que les modalités de diffusion et de réception du médium rendaient

¹ Peter K. Garrett, op. cit., pp. 15 et 16.

² Publié dans l'anthologie *Understanding Television*, New York, Praeger, 1981, pp. 71-90. À noter que l'auteur loge sous l'enseigne du mélodrame toutes les séries dramatiques diffusées en soirée, généralisation que je juge abusive. Cf. l'introduction de mon chapitre 6 et l'annexe B dans laquelle j'établis une nomenclature très précise des types d'émissions de fiction que l'on retrouve à l'heure actuelle au petit écran sur le continent américain et en Europe.

absolument inéluctable, avait réactivé des techniques et des modes narratifs tombés plus ou moins en désuétude dans le roman «moderne» qui, comme le souligne R.-M. Albérès en parlant de Kafka et de Musil,

propose une expérience sans conclusions, une interrogation sans réponse, une vision de l'aventure humaine qui met en question nos images habituelles de la réalité sans les remplacer par d'autres images aussi précises. [...] Impossible pour lui de ménager le lecteur et de lui offrir la joie de suivre l'intrigue, de découvrir et de comprendre peu à peu les caractères. Car l'intrigue se fond dans l'incohérence fatale de la vie.¹

Mais dans la fiction télévisuelle, l'intrigue s'organise toujours par rapport à cette incohérence qu'elle cherche à structurer, à reconfigurer pour la neutraliser, en quelque sorte. Et paradoxalement, la sérialité, en créant une temporalité proche de la vie quotidienne, ouvre la porte à un désordre possible ou plutôt à une absence de sens, à l'insignifiance, ce qui est le cas de plusieurs téléromans dans lesquels l'illusion de la réalité tombe dans une banalité proche du néant.

* * *

La fiction sérialisée, industrielle, s'est forgée dans une tension constante entre la reconfiguration du réel, matériau brut que constitue pour le sérialiste l'actualité criminelle et la vie urbaine; un sensationnalisme de plus en plus envahissant, provoqué par la commercialisation croissante de la fiction diffusée dans les journaux et périodiques populaires; l'hybridation de courants culturels essaimant d'un médium à l'autre; et enfin, les efforts d'individuation de l'auteur qui cherche, malgré les contraintes de la sérialisation et la tyrannie

¹ Dans *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962, p. 239.

des lecteurs, à faire entendre sa voix. En d'autres termes, l'industrialisation de la littérature a donné un second souffle à la rhétorique, accordant la préséance à la communication et donc, au public, tout en investissant l'ancienne rhétorique de règles nouvelles liées aux différentes modalités de diffusion du journal ou du périodique.

S'il est vrai que pour les auteurs de la littérature moderne, «the predominant fashion [...] has been to consider any recognizable concern for the reader as a commercial blemish on the otherwise spotless face of art»¹, ce qui reléguait nécessairement la rhétorique aux oubliettes de l'histoire littéraire, les scénaristes de télévision n'ignorent jamais le public auquel ils s'adressent et, est-il besoin de le souligner, pas nécessairement par mercantilisme (c'est le travail du diffuseur), mais plutôt mus par un désir inséparable de l'écriture de *tout texte dramatique* : émouvoir l'auditoire, le déranger, le bousculer, lui faire suivre les méandres d'une réflexion, d'une révolte prenant forme dans un récit incarné par des personnages qui constituent autant de métaphores contrastées et conflictuelles d'une réalité reconfigurée, *trans-figurée*.

¹ Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1983, p. 90.

CHAPITRE 6 : ITÉRATION NARRATIVE, STANDARDISATION ET DIVERGENCES

«Consumption has made the 'replication' of existing products essential. The result of this is a state of production and consumption that can be summed up in the phrase everything has already been said, everything has already been written. Faced with the growing awareness of the public, only one way of avoiding saturation exists: changing the rules governing both taste and production.»

Omar Calabrese (*Neo-Baroque*)

1. Genre et répétition

«Si le genre est un concept clé, c'est qu'il engage du côté de la réception, non seulement des croyances spécifiques, mais aussi du plaisir et des émotions variées. A la nomination, et à tout l'appareil paratextuel qui pèse sur lui, le téléspectateur peut opposer des savoirs entraînant des interprétations contradictoires à celles qui avaient été programmées (dans tous les sens du terme).»

François Jost (*Le genre télévisuel*)

Une très grande confusion terminologique et sémantique règne dans les multiples tentatives de classer les séries télévisuelles les unes par rapport aux autres, la plupart de temps selon une taxinomie déjà développée à partir de la littérature et du cinéma. Dans le cas, cependant, où un genre inédit comme le *soap opera* américain est investi par la critique universitaire (souvent féministe) et devient un terrain d'analyse dominant, ce genre finit par servir d'étalon, de référence de base à partir de laquelle d'autres types de production, qui semblent, aux yeux du néophyte, en être les rejetons mais qui en diffèrent largement, sont définis.

En fait, la tendance générale des vingt dernières années dans la critique universitaire anglo-saxonne est d'unir sous l'appellation *soap opera* presque toutes les formes de fiction sérialisée, qu'elles soient ouvertes, fermées ou hybrides; méprise qui semble résulter d'une

autre erreur consistant à ranger sous la bannière mélodramatique la fiction télévisuelle dans son ensemble. Même si, grâce au travail remarquable de Peter Brooks, le mode mélodramatique a perdu en partie sa connotation péjorative, il me semble tout de même important d'éviter des généralisations qui ne tiennent pas compte des caractéristiques distinguant encore ce mode du tragique et du dramatique.¹

Toutefois, il est impossible de mentionner le seul mot «genre» sans faire surgir d'emblée un immense agrégat de théories génériques contradictoires qui, depuis Aristote, ont «hanté» les poétiques de toutes les époques jusqu'à nos jours. Je ne tenterai donc pas d'ouvrir cette boîte de Pandore, comme l'ont fait «courageusement» Jean-Marie Schaeffer et Gérard Genette, par exemple, avec une érudition éblouissante, inimitable, en discutant de la question du genre sur son terrain d'origine, la poésie orale, dramatique et la littérature. Je l'aborderai plutôt en la déplaçant vers un autre espace médiatique relativement nouveau, celui de la fiction télévisuelle et ce, sans m'appuyer sur une théorie explicite du genre, contrairement à ce que préconise Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*. Il y soutient en effet que «comme l'organisation formelle ne se laisse pas saisir [...] au niveau des images elles-mêmes, tout ce qu'on pourra dire sur ces dernières restera approximatif. [...] Les structures

¹ Ainsi, Jane Feuer, dans son article «Melodrama, Serial Form, and Television Today», in *Screen* 25, 1984, pp. 4-16, «for the purposes of this article», accole le terme de «television melodrama» à des productions aussi diamétralement opposées que les day time serials ou les séries policières et médicales comme *Hill Street Blues* et *St Elsewhere*. Une telle généralisation est peut-être pratique sur le plan méthodologique, mais elle ne peut mener, à mon avis, qu'à l'inexactitude et à l'incohérence.

littéraires sont autant de systèmes de règles rigoureuses, et ce sont leurs manifestations seules qui obéissent à des probabilités.»¹

Cette approche peut difficilement s'appliquer aux textes télévisuels dans la mesure où elle ne rend pas compte de l'influence du médium et de ses modes de production et de réception sur la formation générique, qui constitue un processus dynamique de croisements entre genres déjà établis («substantivisés») et genres émergents, encore instables. Au cinéma comme à la télévision, on peut donc affirmer que les genres sont «créés par une dialectique constante entre la consolidation et la dissémination des catégories»², une alternance fortement infléchie par les «structures» de la réception.

On ne peut non plus négliger une influence déterminante dans le processus de «genrification» de la fiction télévisuelle qui démarque celui-ci des autres médias, même du cinéma : l'infrastructure économique et esthétique de la télévision ainsi que les développements technologiques qui ne cessent de la transformer jouent un rôle essentiel dans la formation des genres, rendant inutilisable une grande partie des notions dérivées des discours génériques s'appliquant à la littérature. En effet, le livre forme ce qu'on pourrait appeler un médium souple, c'est-à-dire presque tout à fait libre de contingences matérielles qui supposent une logistique financière et administrative très lourde : par exemple, un romancier peut inventer une multitude de décors et de personnages complètement loufoques sans avoir à subir les remontrances d'un

¹ Paris, Seuil, 1970, p. 22.

² Altman, Rick, «Emballage réutilisable», in *Iris*, Iowa et Paris, no 20, automne 1995, p. 26. À noter que le numéro en entier est consacré à la notion de genre au cinéma.

producteur soucieux de respecter son budget et de ne pas contrarier outre mesure les attentes du public.

Dans cette perspective, tenter une classification empirique des genres télévisuels à partir de ses productions courantes ne me semble pas une entreprise arbitraire et imprécise, car les modalités de production télévisuelles ont imposé de telles limites matérielles à la transposition audiovisuelle des textes qu'elles en ont, par conséquent, restreint les possibilités en termes de formation générique. En outre, liée à ma propre pratique comme scénariste télévisuelle, cette taxinomie, toute provisoire qu'elle soit, me permettra de mieux saisir la polarité répétition/variation qui traverse la relation qu'entretient l'auteur de télévision avec le genre. Notons toutefois que s'il est vrai que jusqu'à la fin du 19^e siècle, «la littérature est essentiellement le champ de tentatives répétées d'imitation de modèles idéaux»¹, la fiction télévisuelle a été d'emblée profondément marquée par la transposition de genres littéraires et cinématographiques dans son propre champ narratif qu'elle a *resémantisés*², jusqu'au point de créer des genres nouveaux.

En ce sens, il me paraît primordial d'approfondir l'idée de *transgenre* ou *d'itération transgénérationnelle* qu'a engendrée l'émergence de nouveaux médias (radio, cinéma, puis télévision), c'est-à-dire l'essaimage de genres appartenant aux traditions orales et littéraires dans un espace médiatique différent. À cet égard, commentant péjorativement certains passages du texte de Barthes, «L'ancienne

¹ Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p. 33.

² L'expression est de Calabrese.

rhétorique», Steimberg soutient que celui-ci attribue «à certaines persistances du passé dans les médias un effet de répétition par lequel l'inertie des vieux moules textuels s'imposait à nouveau après les ruptures séculaires de la littérature.»¹ Or, lorsque Barthes écrit :

lorsqu'on exhume ce vieux matériel logique (ou rhétorique), on est frappé de le voir fonctionner parfaitement à l'aise dans les oeuvres de la culture dite de masse — au point que l'on peut se demander si Aristote n'est pas le philosophe de cette culture et par conséquent ne fonde pas la critique qui peut avoir prise sur elle; ces oeuvres mobilisent en effet couramment des 'évidences' physiques qui servent de départ à des raisonnements implicites, à une certaine perception rationnelle du déroulement de l'anecdote.²

il ne fait que constater l'évidence sans en tirer de conclusions nécessairement défavorables. Par contre, il y aurait lieu d'approfondir quelques-unes de ses réflexions qui, quoique tout à fait justes, me semblent trop lapidaires. Si je postule que les «évidences» auxquelles Barthes fait allusion n'appartiennent pas exclusivement au «matériel logique» de l'enthymème et, par extension, de «l'indice sûr» (le *tekmérion*) et du vraisemblable (*l'eikos*), j'ouvre la possibilité de les appliquer également aux principes exposés dans *la Poétique*. Ces principes, qui «normalisent» les formes de l'oeuvre dramatique dans le but de la rendre plus accessible au public et d'en magnifier l'effet sur celui-ci, constituent la matrice à partir de laquelle va se constituer une *itération structurelle* qui sera adoptée et adaptée par le cinéma commercial et la télévision.

Les «évidences» étant toujours indissociablement liées à l'opinion du plus grand nombre, dans le contexte des mass media, elles règnent en maître quasi absolu dans la mesure où elles participent de leur

¹ Steimberg, Oscar, «Des genres populaires à la télévision : étude d'une transposition», in « Dossier : Le genre télévisuel », *Réseaux*, Issy-les-Moulineaux, CNET, no 80, p. 50.

² Dans «L'ancienne rhétorique», *Communications*, Paris, Seuil, 1970, no 26, p. 204.

vocation économique. Ainsi, dans la fiction télévisuelle, la structure dramatique et la formation générique vont très vite se standardiser pour s'harmoniser à la *compétence narrative* du public pour lequel, grâce au cinéma et à la radio, cette structure est devenue familière. Toutefois, il convient de faire sur ce point une nuance importante par rapport à la sérialisation. Celle-ci est marquée par deux tendances qui, dans certains cas, se chevauchent et parfois se contredisent : le feuilleton, caractérisé par un grand nombre d'intrigues parallèles de la même importance et surtout, par l'absence de résolution, et la série épisodique formée d'histoires distinctes qui se modélisent sur la structure aristotélicienne classique. Bien sûr, l'hybridation de ces tendances a créé d'autres types de sérialité dont j'ai tenté de rendre compte dans ma nomenclature.¹ Mais ce qui est frappant, c'est à quel point l'hégémonie itérative de structures s'inspirant des principes aristotéliciens se trouve constamment minée par la sérialité, qu'elle soit ouverte ou fermée, par l'*étendue potentiellement infinie* du récit télévisuel.

Paradoxalement, c'est peut-être là que la notion d'évidence d'Aristote prend son sens le plus riche, mais à l'encontre du concept originaire : la sérialité me paraît constituer l'expression la plus complexe de ce que Barthes, se référant toujours à Aristote, appelle le «général humain» s'opposant à l'universel, «déterminé en somme statistiquement par l'opinion du plus grand nombre.»² En effet, le continuum narratif de la sérialité, imitant le flux de la temporalité

¹ Cf annexe B.

² Roland Barthes, op. cit., p. 204.

réelle, forme une sorte d'écho fictif de la vie quotidienne du public, dont l'adhésion se fonde sur une *répétition aussi bien temporelle que formelle* : temporelle, parce que les émissions sont diffusées à un rythme préétabli, régulier; formelle, dans la mesure où genres, structures dramatiques et tropes narratifs se réunissent et se cristallisent en un noyau à partir duquel d'autres configurations s'organiseront en un nouvel ensemble, une variation.

S'il est vrai que «the generic plot of the novel is to repeat through variation the family scene by which human beings engender human duration in their action»¹, la fiction sérialisée dans les journaux puis à la radio et à la télévision en constitue l'expression ultime. Quoique Said définisse la variation par rapport aux personnages qui forment «a rupture in the duty imposed on all men to breed and multiply, to create and recreate one self unremittingly and repeatedly», dans la fiction télévisuelle, la variation se constitue paradoxalement à partir de stéréotypes ravivés par des «clonages», perpétuation d'une espèce générique dont la survie dépend de son renouvellement à travers diverses alliances, tout comme le genre humain.

En ce sens, je crois que l'itération narrative à partir de la transposition de genres anciens ne risque l'atrophie que dans la mesure où l'auteur y a opéré une transposition minimale, qui s'éloigne très peu du genre prémédiatique originel. J'irais jusqu'à affirmer que la récupération par un nouveau média de modes d'expression, de formats et de genres délaissés dans leur premier espace médiatique

¹ Said, Edward W., *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 117.

(comme, par exemple, les feuillets des grands journaux) peut *en soi* les revitaliser, leur donner un second souffle tout en maintenant l'«effet de permanence de la communication d'un genre déjà connu.»¹ L'auteur, en créant un projet de série télévisuel, se trouve d'entrée de jeu contraint de renouveler le modèle générique dont il s'inspire : «Each repetition within a genre is generally accompanied by a desperate search for some element, even the smallest variation, that makes it possible to *restrain* [souligné dans le texte] the form from reaching a state of entropy.»²

Néanmoins, les contraintes de production que doit affronter le scénariste télévisuel, contraintes liées à l'esthétique propre au médium ainsi qu'au mode de fonctionnement et à la *culture* particulière de chaque réseau producteur / diffuseur, ancrés dans un contexte économique précis, peuvent parfois réduire considérablement sa marge de manoeuvre et exacerber les pressions de la standardisation. C'est dans le rapport de médiation qui s'établit entre l'auteur et les diverses autorités liées au réseau et à la production que l'on peut le mieux identifier la puissance structurante de la répétition. À cet égard, comme le soutient Said, «probably repetition is bound to move from immediate regrouping of experience to a more and more mediated reshaping and redistribution of it, in which the disparity between one version and its repetition increases, since repetition cannot long escape the ironies it bears with it.»³ C'est ce qui explique que le dessin animé commercial ait repris tant

¹ Oscar Steimberg, op. cit., p. 51.

² Calabrese, Omar, *Neo-Baroque: a Sign of the Times*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 148.

³ Edward W. Said, op. cit., p. 125.

de poncifs narratifs désémantisés par leur répétition intermédiatique, leur insufflant paradoxalement une vitalité nouvelle dans la mesure où ils perdent leur qualité mimétique. Dans le même ordre d'idées, les multiples adaptations au cinéma, dans les années trente et quarante, du *Frankenstein* de Mary Shelly dans une série de films qui ont créé une reconfiguration très différente de l'original, l'ont enfermé dans une prison référentielle dont il peut difficilement sortir et qui explique que ce soit cette interprétation désormais classique qui conditionne toutes les suivantes, en faisant des caricatures ou pastiches destinés à un public jeune.

L'exemple des *soap operas* américains me semble également représentatif de cette *usure sémantique* liée à une médiation de plus en plus envahissante, car leurs modes de production font subir aux auteurs des restrictions plus intenses que dans d'autres types de séries. D'abord, parce que les courbes dramatiques et scénarios sont écrits par un grand nombre d'auteurs *interchangeables* et «éjectables». La plupart du temps, même un directeur d'écriture très entêté, prêt à se battre pour faire valoir ses idées, se trouve incapable d'imposer sa vision personnelle des personnages et des intrigues, d'infléchir l'immuabilité des conventions narratives du genre qui se sont cristallisées rapidement peu de temps après sa création. J'y reviendrai.

L'espace créateur du scénariste et l'intégrité première des textes ne peuvent être saisis que par rapport à ce contexte qui oblige l'auteur à une *négociation* constante avec les divers intervenants responsables

de la production matérielle de l'oeuvre audiovisuelle (producteurs, lecteurs, réalisateurs, etc.) :

The constraints under which television artists work are acute: the time available to them, the segmentation of this time, and the competitive pressures they face for intense dramatic activity. To develop a fully complicated set of motivations, internal conflicts, and inner contradictions requires time and sensitivity to nuance. The present structure of television makes these requirements very difficult to meet.»¹

D'autre part, l'auteur doit également transiger avec les traditions narratives et les genres adoptés et développés historiquement par les réseaux, eux-mêmes créés dans un environnement géopolitique précis. Ainsi, «the conventions of genre and certain forms of dramatic narrative, which act to mediate between the artist's self and the audience he/she addresses»², se colorent de goûts populaires particuliers, dont le téléroman constitue un bon exemple.

En outre, il convient de s'attarder sur la dynamique instaurée dès les débuts de la télévision entre le genre et la *sérialité* : comment celle-ci s'est articulée, à l'instar du feuilleton, à partir de l'organisation économique du médium; comment elle a constitué le dynamisme essentiel de la création de divers publics cibles dont les diffuseurs se sont servis pour *construire* des habitudes d'écoute distinctes; et l'influence considérable qu'elle a exercée sur les rhétoriques narratives des scénaristes dans le cadre d'un genre spécifique.

* * *

¹ Novak, Michael, «Television shapes the soul», in *Understanding Television*, New York, Praeger, 1981, p. 28.

² Neale, Stephen, *Genre*, London, British Film Institute, 1980, p. 10.

Afin de mettre un peu d'ordre dans cette pagaille lexicologique à laquelle je faisais allusion plus haut, j'aimerais identifier ce que j'appellerais deux *instances du genre*: le genre proprement télévisuel, tel que défini par le format, les modes de production, l'heure de diffusion et le public visé, le mode d'expression dominant (le mélodramatique, par exemple), le type de sérialité d'une émission donnée (épisodique, ouverte, fermée, mixte, etc.); et le genre se modélisant sur des distinctions déjà établies dans la tradition littéraire et cinématographique comme le fantastique, le policier et la science-fiction, et qui emprunte à ces genres provenant d'autres médias une grande partie de ses conventions narratives tout en les redynamisant.

Afin d'illustrer de façon concrète cette première instance du genre et d'établir une terminologie cohérente par rapport aux *a priori* de ma recherche, j'ai créé une nomenclature dont les éléments les plus importants forment une rubrique plus détaillée de ce chapitre ou de chapitres ultérieurs, qui reflète les paysages actuels de la fiction télévisuelle de l'Amérique du Nord, d'une partie de l'Europe et de l'Amérique latine. ¹

J'aimerais souligner que dans cette nomenclature, je n'ai pas inclus les émissions dites pour la jeunesse et en particulier le dessin animé, qui occupe une place de plus en plus importante dans la programmation télévisuelle s'adressant à toute la famille, aux heures de grande écoute. On pourrait s'en étonner puisque c'est dans ce type

¹ Nomenclature qui reflète aussi les limites de l'auteur : je ne pouvais inclure la fiction des pays dont j'ignore la langue et sur lesquels je ne possède aucune information directe ou indirecte, comme l'Inde et la Chine, par exemple, pourtant grands producteurs de fiction télévisuelle, mais qui exportent peu ou pas du tout leurs produits.

d'émissions que les transactions transgénérationnelles sont non seulement les plus fréquentes, mais constituent le lieu par excellence d'échanges intermédiatiques : traditions des arts du spectacle (cirque, *commedia dell'arte*, marionnettes, mime); adaptations de romans, contes, sagas et mythes (pour enfants et pour adultes, comme *les Misérables*, transposés récemment dans une série de dessins animés); films transformés en séries télévisées (*les 101 dalmatiens*, d'abord un livre, puis un film, puis une série); séries transformées en films (*The Rugrats Movie*). Mais justement, les «mixages» médiatiques et génériques sont si nombreux, qu'ils rendent ardue, voire inutile, la constitution d'une typologie nécessairement restrictive et qui serait toujours décalée par rapport à ces mouvements qu'accélère l'apport d'innovations technologiques comme l'animation numérique (le 3D).

En ce qui concerne le dessin animé, généralement considéré comme un genre, il me paraît difficile de l'inclure dans ma taxinomie car à mon sens, il constitue un *médium* plutôt qu'un genre, possédant des qualités qui lui sont propres mais qui, paradoxalement, s'adapte très facilement à tous les genres et formats de séries en tournage réel les plus courants. Il s'agit d'un médium caméléon, polymorphe, qui se prête à toutes sortes d'hybridations de formats et de genres, parfois dans le but parfaitement iconoclaste et disruptif de fragmenter, parodier, distorsionner les modes d'expression et conventions narratives les plus standardisés.

À cet égard, *The Simpsons*, croisement de la sitcom et du cartoon, représente une tentative de subversion très vitriolique de tout un système de valeurs produites artificiellement dans un environnement

médiatique tourné exclusivement vers la consommation. Si la virulence extrême de la série a échappé aux censeurs, c'est qu'ils ont peut-être été trompés par la vocation qu'on lui impute à tort : celle de s'adresser aux enfants. Le choix d'un véhicule qui avait fait l'objet d'un premier détournement par Disney ¹ a permis aux auteurs de faire passer même un discours très critique de la télévision et de toutes les scories culturelles qu'elle alimente et fait circuler.²

2. Le *soap opera* américain : une anamnèse dramatique

«There has been a horrible tendency by network producers and sponsors to homogenize daytime [soap operas] to make every show look like every other show [and to] break down the headwriter, to take away his clout and his power. [...] I think the hope is in developing strong writers with a sense of what they want to tell, what they believe in, and who can fight because you are fighting all the time.»

Douglas Marland (extrait d'une interview)

La vocation strictement commerciale du *soap* a déterminé ses modes de production dès les débuts de son existence, à la radio puis dans les années suivant l'avènement de la télévision. En réalité, les premiers *soaps* radiophoniques étaient des annonces publicitaires déguisées vantant les mérites d'un produit tout en racontant une histoire. Les auteurs se sont donc conformés d'emblée aux habitudes de vie de leur public cible, les femmes au foyer, consommatrices idéales de produits ménagers, ce qui a profondément marqué l'esthétique du *soap* qui n'a pas tellement évolué depuis les premières productions télévisuelles.

¹ À l'origine, l'animation, constituant un prolongement des arts visuels ou, sous forme de cartoons, de la caricature journalistique, s'adressait principalement aux adultes.

² Cf. le chapitre 7 et la conclusion pour une analyse détaillée de la transgénéricité dans *The Singing Detective* et *Twin Peaks*

Filmé exclusivement en studio sur support vidéo, le *day time soap*, plutôt limité quant à la variété des prises de vues, plans et mouvements de caméra, repose lourdement sur les dialogues pour faire «progresser l'action». En cela, il se rapproche de toutes les émissions produites en studio avec un budget limité, à la différence que la plus grande partie des motifs narratifs utilisés sont puisés dans le répertoire mélodramatique le plus courant, d'où la prédominance de l'intrigue sur les personnages dont la caractérisation sommaire empêche l'exploration de conflits plus complexes.

La sérialité ouverte, caractérisée par l'absence de dénouement, ou plutôt par des résolutions transitoires qui sont aussitôt démenties par des rebondissements, se double, dans les feuilletons de jour, d'un grand nombre d'intrigues parallèles d'égale importance. En cela, c'est la forme télévisuelle qui se rapproche le plus du feuilleton populaire sérialisé dans les journaux et *penny parts*: par la souveraineté de l'action; la réutilisation constante de motifs narratifs empruntés au *romance*; l'hégémonie du mode mélodramatique avec sa forte polarisation morale, la figure de la victime, s'incarnant presque toujours dans les personnages féminins et le sensationnalisme, qui prend source à la fois dans la nécessité de soutenir l'attention du public exposé à tant d'autres sollicitations et dans l'urgence désespérée de nourrir la machine narrative du feuilleton.

* * *

Même si toutes les productions de fiction télévisuelle subissent peu ou prou les pressions économiques des différents réseaux, qu'ils soient

publics ou privés, le *soap* s'en distingue par la mainmise presque totale des commanditaires sur l'écriture des feuilletons. S'il est juste de croire que les conventions du *soap* dérivent presque unilatéralement du mélange de procédés mélodramatiques dans un cadre domestique propre au feuilleton littéraire féminin du 19^e siècle (je pense surtout à l'oeuvre de Mrs Henry Wood ¹), c'est principalement le contexte de production des *day time soaps*, dominé par les compagnies qui les financent, qui a le plus contribué à imposer et à codifier ces normes et épurer la matière narrative des feuilletons télévisés de tout contenu jugé subversif ou dangereux, qu'il s'agisse de politique, des femmes qui font carrière, de la sexualité hors mariage. ² En réalité, les *soaps* des premières décennies suivant les années trente sont beaucoup plus prudes et réactionnaires que les feuilletons anglais du 19^e : la femme, telle qu'elle se définit dans le *soap* jusqu'aux années soixante-dix, n'existe pas en dehors du mariage et de la famille.

Une des pionnières du *soap* radiophonique, Irna Philipps, commente ainsi le personnage d'un *soap* radiophonique rival, *The Story of Mary Marlin*, qui, après l'abandon de son mari, avait osé faire carrière : «... as a wife and mother we should know that her only consideration, her only desire is a reunion of the family. This desire is in the hearts of thousands of women today. Money, position, prestige

¹ Cf la première partie du chapitre 5 consacrée à cet auteur.

² A partir des années soixante-dix, cependant, des thèmes plus contemporains ont commencé à faire leur apparition dans les *soaps*, mais le contexte narratif du romance finissait toujours par en affaiblir la portée, puisqu'aucune question n'était abordée de façon dialogique, mais dans une structure manichéenne qui ne laissait aucun espace interprétatif au téléspectateur.

should be out the window. The only security, the only reality, a family unit.»¹

Cette domestication (dans tous les sens du mot) du contenu des feuilletons dès leur apparition à la radio, dont l'itération narrative d'inspiration mélodramatique forme l'expression esthétique, est donc plutôt le produit que la source de la collusion entre la fiction et les affaires, collusion qui a créé une censure et une standardisation infiniment plus pernicieuses qu'à l'aube de la littérature industrielle, car désormais, de plus en plus d'intervenants s'ingèrent dans l'écriture des textes pour les niveler selon des impératifs qui leur sont étrangers : les représentants du commanditaire, du diffuseur, les producteurs et, bien sûr, le public. Les auteurs, dont la liberté d'expression se trouve singulièrement réduite, ne peuvent aborder certains sujets jugés subversifs, délicats, immoraux ou choquants, ce qui explique que les conflits politiques (la montée du syndicalisme, par exemple) et les questions sociales trop compromettantes comme le racisme n'aient jamais pu être abordés dans les *soaps*, ou alors, de façon tout à fait exceptionnelle.

Dans ce contexte, il n'est guère étonnant qu'à travers les soixante-dix années de leur existence, ils aient en substance si peu changé : figés dans l'espace atemporel du *romance*, ils racontent *ad nauseam* les mêmes histoires, avec l'apport de quelques variables, bien sûr (milieux plus urbains que ruraux, professionnalisation de certaines héroïnes, érotisme plus ostentatoire), mais qui ne servent, somme

¹ Extrait d'une lettre envoyée au commanditaire du soap rival, R. T. Colwell, cité dans *Never-Ending Stories*, Trier, WVT, 1994, p. 42.

toute, qu'à déterrer, sans les revitaliser, les mêmes poncifs narratifs empruntés au mélodrame : enlèvements, meurtres, accidents mortels, rivalités féroces, trahisons, folie, emprisonnements justes ou iniques, fausses identités, disparitions, noirs secrets et surtout, cette *obsession pathologique de l'union amoureuse* différée par une masse d'obstacles tous aussi superficiels et hypertrophiés les uns que les autres.

À cet égard, si la sérialité ouverte, l'absence de résolution forment l'essence du genre, c'est parce qu'il s'est inscrit d'emblée dans un *néant historique*, c'est-à-dire dans *l'impossibilité de la transformation, du changement*. L'itération narrative et la résistance au dénouement dérivent d'une monopathie émotive qui ne peut évoluer car elle ne se définit jamais par rapport au temps, mais *existe* en dehors de tout *processus* ancré dans l'expérience. Sur ce point, je me situe aux antipodes de la position adoptée par Martha Nochimson qui associe la structure non linéaire du *soap* à une forme de subversion féministe offrant «a cultural site in which the tragedy of Oedipus as the informing mythic ideal can be decentered.»¹ Ainsi, la sérialité ouverte, s'opposant à la linéarité narrative du «master plot» hollywoodien (qui se conformerait à un modèle linguistique masculin «ruthlessly stripped of the ambiguity of metaphor or the complexities of modification») crée «an opening through which the female subject, ordinarily repressed from the patriarchal narrative, can emerge.»²

Elle semble oublier que si le public cible des *soaps* est majoritairement féminin, ce sont surtout des hommes, inspirés par

¹ In *No End to Her*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 36.

² Ibid., pp. 32 et 35.

l'appât du gain, qui ont contribué, à titre de sponsor, d'auteur ou de producteur, à fixer les conventions du genre qui, en partie sous l'influence du feuilleton radiophonique cubain, «met en images uniquement des passions et des sentiments essentiels, élémentaires, qui excluent de l'espace dramatique toute ambiguïté ou complexité historique, en effaçant ou en neutralisant les références à des lieux ou des époques.»¹ Nochimson avoue d'ailleurs un peu plus loin que «although the perforated soap opera narrative is by its very nature opposed to strategies of domination, it seldom explores power and hierarchy in terms of historical specificity.»²

Sur le plan structurel, cette immobilité se traduit par une accumulation d'événements qui ne progressent pas selon la courbe dramatique classique que l'on peut identifier dans la plupart des séries diffusées le soir (mise en situation et exposition, événement déclencheur, complications, crise, climax et dénouement) mais qui s'ajoutent les uns aux autres pour former une sorte de chaîne narrative potentiellement infinie. L'absence d'une progression dramatique menant irrésistiblement vers une résolution dans laquelle le sens ultime du récit se déploie traduit une résistance extrême à ce que j'appellerais une cristallisation sémantique s'exprimant à travers un choix narratif précis.

«American soap structure generally selectively emotionalizes sensational aspects of social issues for emotional impact and seldom, if ever, attempts to adequately address full context. Debate is delimited

¹ Barbero, Jesús Martín, «Un savoir-faire latino-américain : la telenovela, in *L'Amérique latine et ses télévisions*, Paris, Anthropos/INA, 1995, p. 116.

² Martha Nochimson, op. cit., p. 39.

by the binary construction of conflict, leaving little doubt as to which side of the issue is good and evil.»¹ Ainsi, le *soap*, privé de toute référentialité historique et sociale, dérive dans une anamnèse narrative dont il ne peut se libérer, car c'est elle qui en assure paradoxalement la survie : «what is recognized as real is not knowledge of the world, but a subjective experience of the world: a 'structure of feeling'»², un espace du phantasme, donc, sans frontière géographique ou culturelle, ce qui explique la remarquable «exportabilité» du genre dont les productions sont vendues à travers le monde.

* * *

Si la sérialisation dans les journaux a contribué de façon fondamentale au développement de l'itération narrative, c'est avec la sérialisation télévisuelle sous forme de feuilletons qu'elle s'est non seulement généralisée, mais codifiée en une morphologie dramatique relativement rigide dont le *soap* américain constitue le modèle le plus excessif et le moins créatif. Les impératifs budgétaires des réseaux de télévision ont certainement joué un rôle dans cette souveraineté de la redondance narrative, qui leur permettait de réduire le nombre de décors à fabriquer et de scènes à tourner. Par ailleurs, les modes de production comme tels ont exercé aussi une influence non négligeable : aux débuts de la télévision comme dans de nombreuses productions récentes, le tournage s'effectue toujours en studio avec des décors

¹ Petty, Sheila, «The same but Different: Articulations of Nation in *The Young and the Restless* and *À nous deux*», communication présentée à Ottawa en mai 1997 au colloque organisé par la Society for Cinema Studies, p. 5.

² Ang, Ien, *Watching Dallas*, London, Methuen, 1985, p. 45.

fixes et des caméras vidéo lourdes, tout à fait dépourvues de la mobilité des caméras 16 ou 35 millimètres. Cette staticité oblige le scénariste à imaginer des situations dans lesquelles les personnages évoluent dans un espace restreint (à l'instar du théâtre) ¹, ce qui explique la récurrence des mêmes situations dramatiques «reconditionnées» pour leur donner l'*apparence* de la variation.

En outre, dans la dernière décennie, une tendance alarmante a commencé à se faire jour dans la production de la plupart des *soaps* américains plus récents : le pouvoir de l'auteur principal s'effrite de plus en plus au profit des producteurs, des diffuseurs et surtout, des compagnies qui les financent via la publicité. L'accroissement du nombre d'auteurs et de dialoguistes engagés dans une équipe (qui peut comporter jusqu'à une vingtaine de scénaristes) et l'importance prise par les réunions avec les diffuseurs, producteurs et sponsors qui décident de l'orientation du *soap* à chacune de ses étapes de création témoignent des progrès accomplis par la standardisation dans ce genre. D'autre part, par le biais de groupes-témoins, de revues spécialisées dans les *soaps*, du courrier des fans et des cotes d'écoute, les décideurs (dont l'auteur ne fait plus partie) accordent une grande importance aux réactions du public et demandent très fréquemment aux scénaristes des changements de dernière minute en fonction des commentaires des téléspectateurs. ²

¹ Par exemple, la comédie *Cheers* tournée *devant public*, se passe presque exclusivement dans un seul décor, le bar, renouant ainsi avec une tradition initiée par *I Love Lucy*. Le vaudeville classique refait donc surface dans un nouveau médium.

² La situation, quoique difficile, n'est pas tout à fait la même en ce qui concerne les séries dramatiques présentées en «prime time» : aux États-Unis, notamment, le créateur-auteur principal joue aussi le rôle de producteur de sa série, ce qui lui donne une plus grande liberté créatrice. Cependant, les diffuseurs (acheteurs) de la série, les publicitaires et les cotes d'écoute exercent tout de même une influence non négligeable.

Cette machine narrative trop bien huilée qu'est devenue le *soap opera*, qui a fini par prévaloir sur ses créateurs, a non seulement accéléré le processus de commodification de la fiction amorcé au 19e, mais elle a également rendu possible ce qui aurait été impensable à l'époque des grands feuilletonistes comme Balzac, Sue et Dumas : l'ère de l'auteur remplaçable, supprimable, de l'*auteur-commis*.¹

3. La *telenovela* : répétition et différence

«It would be a mistake to relate the position of authors of Brazilian television fiction to that of their U.S. or European counterparts who rank low when compared to film makers and authors of prose. In Brazil, the TV author is not considered to be second rate by intellectual and creative circles... although, like anywhere in the world, a fairly appreciable faction of intellectuals disdains TV as a media.»

(Michèle et Armand Mattelart (*The Carnival of Images*))

À l'instar du feuilleton américain et du téléroman canadien-français, la *telenovela* est née du roman radiophonique que Felix B. Caignet, un auteur cubain, l'un des créateurs du genre, qualifiait de «spectacles destinés à être vus par l'oreille». ² Si ce dernier fut ruiné par l'arrivée de la télévision, à laquelle il ne sut pas s'adapter, il légua tout de même à la fiction télévisuelle émergente les archétypes narratifs qu'il avait tirés du mélodrame tel que reformulé par les grands feuilletonistes français, en les acclimatant au contexte latino-américain.

Ainsi, une émission peut faire l'objet de remaniements importants ou être abruptement retirée de l'affiche par le diffuseur sans qu'il soit tenu de s'en justifier.

¹ Johanne Villeneuve remarque, à ce sujet, qu'il s'agit d'une «instrumentalisation de l'auctorialité elle-même», qui commence à se manifester même au Québec, avec la création d'une «industrie» du cinéma et de la télévision grâce aux fonds de Téléfilm Canada et de la Sodec. Ces subventions, en permettant l'émergence de producteurs «privés», ont aussi, malheureusement, favorisé la réduction de certains auteurs au statut d'employés.

² Propos rapporté dans *l'Amérique latine et ses télévisions*, op. cit., p. 105.

Le métissage des nouvelles techniques audiovisuelles et des pratiques narratives empruntées à la culture orale et au feuilleton romanesque lui a permis de créer un lien étroit entre motifs mélodramatiques stéréotypés et vie quotidienne, une «perméabilité à l'actualité», comme le souligne Barbero, qui caractérise surtout la *telenovela* brésilienne, dans laquelle «la rigidité des schémas et les ritualisations du [modèle mexicain] laissent place à un imaginaire de classe et de territoire, de sexe et de génération, tout en explorant les possibilités d'expression offertes par le cinéma, la publicité et le vidéoclip.»¹

C'est son topisme socio-politique qui confère au genre une originalité remarquable si on le compare à la stérilité du contenu social des feuilletons américains : «The length of a novela, the fact that it is shown daily, the many ramifications of its plot and vast array of characters are elements that lead directors and authors to use social events and momentary trends as a permanent source of inspiration.»²

Mais à mon avis, ce n'est pas vraiment l'esthétique de la *novela* qui a incité les auteurs à puiser une partie de leur matière narrative hors du cercle strictement familial, mais la volonté de rejoindre une grande variété de téléspectateurs provenant de toutes les couches sociales, à l'instar du feuilleton littéraire. À l'opposé des instigateurs du *soap* qui ont créé un produit en fonction de leur propre perception de ce qu'était le public du *daytime*, les auteurs de *telenovelas* sont allés à la

¹ Barbero, op. cit., p. 116. Soulignons que la veine satirique de certaines *telenovelas* vénézuéliennes n'est pas sans rappeler celle qui caractérise certains téléromans comme *La famille Plouffe* de Roger Lemelin.

² Klagsbrunn, Marta, «The Brazilian Telenovela: a Genre in Development», in *Serial Fiction in TV: The Latin American telenovelas*, Sao Paulo, ECA-USP, 1993, p. 19.

rencontre du public *réel* en abordant des thèmes qui les interpellaient personnellement.

Le topisme politique de la *telenovela* peut aller jusqu'à changer la réalité elle-même : j'en veux pour preuve la production vénézuélienne *Por estas Calles* qui a contribué au renversement de son président d'alors, Carlos Andrés Pérez. Bien sûr, au Brésil même, comme les intérêts de l'État ont toujours été étroitement liés à ceux de Roberto Marinho, le fondateur de sa principale chaîne, la Rede Globo, cette perméabilité à l'actualité politique peut carrément prendre le visage de la censure ou de la manipulation médiatique.

Il ne faudrait pas non plus sous-estimer la force «nivellatrice» des intérêts commerciaux qui rendent possible la matérialisation audiovisuelle des textes. Ici, la dynamique entre l'auteur et le spectateur est profondément conditionnée par «la retombée de textes d'autres séries sur les nouveaux textes»¹, favorisant la récurrence de motifs narratifs stéréotypés. Or, comme j'espère l'avoir démontré dans les premiers chapitres de mon travail, cette dynamique s'instaure bien avant la télévision dans le contexte de la sérialisation de la fiction des grands journaux au 19^e siècle, amorçant non seulement des échanges intermédiatiques mais favorisant aussi l'émergence, avant la lettre, de l'intertextualité qui, dans son expression la plus excessive, ressemble plutôt à un plagiat.

* * *

¹ Soares de Souza, Licia, *Représentation et idéologie : Les téléromans au service de la publicité*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1994, p. 75.

De nombreux artistes et artisans ayant fait carrière au théâtre et au cinéma ainsi que des écrivains de renom ont participé à la création des *telenovelas* brésiliennes, qui sont tournées à l'interne, c'est-à-dire par le diffuseur même (la Rede Globo), autres traits en commun avec le téléroman canadien-français, du moins dans les quarante années suivant sa création. Contrairement au feuilleton américain, l'auteur joue un rôle dominant dans la création d'une nouvelle *telenovela* : tout en exploitant certains procédés éprouvés, une «recette éternelle qui, depuis les feuilletons radiophoniques, décline les thèmes de l'amour, de la haine, de la jalousie» ¹, il doit l'investir de ses propres préoccupations, lui donner un souffle différent pour attirer l'attention du téléspectateur.

Dans le contexte de production carrément industrielle de la *telenovela* qui fonctionne sur le modèle d'une usine de montage où chaque étape de fabrication est fragmentée et isolée des autres, *l'auteur reste le seul lien entre toutes ces étapes*. Cependant, le rythme de production est si intensif (30 minutes par jour de temps utile), que tous les auteurs s'accordent pour dire qu'il est trop effréné pour permettre une créativité aussi grande que dans les séries tournées plus lentement.

En outre, il arrive trop souvent que le produit final n'ait qu'une lointaine ressemblance avec ce qu'avait imaginé l'auteur qui, la plupart du temps, ne jouit d'aucune influence sur le choix des acteurs, leur direction, la réalisation, le montage, la musique, la conception des

¹ Ortiz, Renato, «Un savoir-faire latino-américain : la telenovela», in *L'Amérique latine et ses télévisions*, op. cit., p. 124.

décors, tous éléments qui peuvent opérer ce que j'appelle un détournement majeur de la conception originale de l'oeuvre, qui perd ainsi une grande partie de son intégrité et partant, de son sens.

Un spécialiste du genre, Hugh O'Donnell, souligne dans *Good Times, Bad Times*¹, que structurellement, les *telenovelas* se séparent en deux groupes : celles qui sont entièrement filmées avant d'être diffusées (les *telenovelas* brésiliennes), et celles dont la production, incluant l'écriture des textes, se fait parallèlement à la diffusion, modèle adopté par le Mexique, sous l'influence du *soap* américain. Dans le premier cas, le public ne joue aucun rôle direct dans les choix narratifs des auteurs, tandis que dans le deuxième, ses réactions peuvent avoir une incidence sur l'évolution de l'histoire. Cette inféodation unilatérale aux goûts du public me semble être le chemin le plus court vers une standardisation que ne limite plus le pouvoir de l'auteur, grugé de toutes parts par des impératifs étrangers à la recherche constante d'authenticité à la source de tout désir d'écrire. Et même le plus mercenaire des auteurs ressentira toujours une certaine souffrance à voir entraver quotidiennement le moindre élan créateur, aussi minime soit-il.

4. Le téléroman québécois : une narrativité insulaire

«It felt as it might go on for ever, and yet the very sentiment that inspired it made separation and convulsion inevitable—one of those strange paradoxes which occur every day.»

Margaret Oliphant (*Phoebe Junior*)

«La mémoire d'une petite nation n'est pas plus courte que celle d'une grande, elle travaille donc plus à fond le matériel existant.»

¹ London and New York, Leicester University Press, 1999, p. 5.

Franz Kafka (*Journal*)

S'il est un genre né de croisements et de reterritorisations d'un médium à l'autre, c'est bien le téléroman québécois de langue française, qui a pris son essor et s'est développé grâce, essentiellement, à des auteurs qui non seulement avaient déjà fait carrière comme dramaturges, poètes ou romanciers mais étaient devenus au préalable des vétérans de la «littérature radiophonique». Claude-Henri Grignon, Maurice Gagnon, Germaine Guèvremont, Roger Lemelin, Guy Dufresne, Marcel Dubé, Françoise Loranger, Gratien Gélinas, Jean Desprez, Henry Deyglun, Robert Choquette, Pierre Dagenais, Félix Leclerc, Jovette Bernier et Henri Letondal, en abordant le rivage inconnu d'un médium hybride, objet domestique, radio munie d'une image se confondant avec le décor ambiant, allaient créer les fondements d'une dramaturgie télévisuelle tout à fait singulière, unique en son genre, intermédiatique plus par nécessité que par vocation.

Pour saisir les particularités du genre téléromanesque, sa quasi-insularité par rapport aux divers types de fiction télévisuelle qui se sont épanouis dans le reste de l'Amérique du Nord, en Amérique latine et en Europe, il est impossible de ne pas évoquer les conditions de production et le contexte socio-économique qui prévalent à l'époque de son émergence en 1953 avec *la Famille Plouffe* de Roger Lemelin. À la différence des réseaux américains, la première chaîne télévisuelle, CBFT, *la seule* au Québec jusqu'à la création de Télé-Métropole qui entre en ondes en février 1961, est une *télévision d'État* non commerciale dont le mandat est de promouvoir un contenu

prioritairement canadien et surtout, de défendre la langue et la culture françaises locales. Autre différence importante avec les séries américaines, produites en majeure partie par les grands studios de Hollywood à partir de 1955, c'est Radio-Canada qui prend en charge la production de tous les téléromans qu'elle diffuse. Ainsi, le téléroman évolue, pendant les huit premières années de son existence, dans un espace institutionnel clos, une serre chaude relativement isolée par rapport aux différentes approches narratives des télévisions d'ailleurs, une pépinière dont les créations porteront la griffe, devenant la référence incontournable de nouvelles générations de téléromanciers.

Dès ses premières années de production et de diffusion, «le téléroman s'impose comme un point fort de la programmation. En même temps, il constitue un succès populaire sans équivoque, réunissant les couches les plus diverses de la population.»¹ Plusieurs facteurs ont contribué à cette popularité presque unanime : le créneau horaire, établissant une journée et une heure de diffusion régulières et stables pour chaque téléroman, ce qui crée des habitudes d'écoute; l'exploitation préalable de plusieurs téléromans dans d'autres médias, comme par exemple *la Famille Plouffe*, roman adapté pour la radio et ensuite pour la télévision et *Un homme et son péché*, roman puis radioroman diffusé pendant plus de trente ans, qui deviendra *les Belles histoires des pays d'en haut*; et enfin, l'humour, le langage simple, les histoires ancrées dans la vie quotidienne permettaient au

¹ Laurence, Gérard, *Histoire des programmes de télévision : Essai méthodologique appliqué aux cinq premières années de CBFT Montréal, 1952-57*, thèse, Université Laval, p. 1454. Soulignons qu'il s'agit d'un travail titanesque, très fouillé et extrêmement utile, accompagné d'énormes annexes : *Description analytique et chronologique des programmes* et *Dictionnaire des émissions diffusées à CBFT 1952-57*.

télespectateur de s'identifier à une fiction familière, proche de ses intérêts immédiats. Ainsi, le téléroman contribue de façon importante à réaliser le rêve formulé par Hoggart et, à sa suite, par Williams, d'une culture qui unirait «all classes, all brow-levels, all quarters of the Kingdom.»¹ Sur ce plan, le téléroman se démarque nettement du téléthéâtre constitué d'oeuvres uniques, créations québécoises ou adaptations de textes étrangers, que le langage complexe, soutenu, le ton généralement sombre, les thèmes et les problématiques abordés, abstraits ou très étoffés, rendaient moins accessibles à un public populaire.

Sur le plan de la production, le téléroman des premiers temps se constitue dans un contexte économique frugal, une frugalité qui exerce une telle influence sur son esthétique et les stratégies narratives des auteurs que celles-ci changeront peu avec les années.² En effet, dans les cinq premières années de CBFT, 95 à 98 % des émissions sont tournées en direct, c'est-à-dire avec une «simultanéité absolue entre l'image et l'événement».³ D'autre part, le spectacle devient «un feu d'artifice qui se détruit en se réalisant», une fiction aussi fugace et immatérielle que la représentation théâtrale, dans laquelle «se confondent l'espoir d'une générale et la mélancolie d'une dernière.»⁴ Si ce mode de diffusion n'avait pas été remplacé partiellement par

¹ Stead, Peter, *Dennis Potter*, Oxford, Seren Books, 1993, p. 45.

² On passera du direct à la bande vidéoscopique d'un pouce noir et blanc, puis à la bande couleur 2 pouces. Mais ce qui va changer profondément les habitudes de production à l'interne, c'est la création de Téléfilm Canada, dont les fonds de développement vont promouvoir la production «indépendante» de films et de séries à gros budget, potentiellement exportables.

³ Gérard Laurence, op. cit., p. 986.

⁴ Propos de Jean-Paul Fugère et de Gilles Margaritis rapportés par Gérard Laurence, op. cit., p. 992.

l'enregistrement sur cinégrammes, au milieu des années cinquante, les conséquences auraient été dévastatrices sur le plan de la recherche et de la continuité d'une certaine tradition, qui reposent sur la constitution d'un répertoire tangible.¹

Il n'en reste pas moins que certaines caractéristiques du tournage en direct ont exercé une influence importante sur l'esthétique du téléroman même après les innovations technologiques qui ont mené à l'avènement du cinégramme, puis des bandes vidéo 2 pouces et 1 pouce. Le téléroman était tourné dans *l'ordre séquentiel du scénario*, contrairement au cinéma, ce qui explique la quantité restreinte de décors et de plans et sa facture à la fois théâtrale et intimiste. Le nombre limité de caméras et les changements de plan compliqués (il fallait déplacer une des caméras hors champ pour préparer le plan suivant) ralentissent énormément le rythme de l'émission et réduisent la quantité et la variété des plans, qui se bornent généralement au plan rapproché, au plan-duo et, plus rarement, au plan d'ensemble. Dans ces conditions, il était inévitable que ce genre de dramatique devienne, contrairement au cinéma, plus psychologique que spectaculaire. Si l'enregistrement a permis une certaine accélération du rythme et une plus grande mobilité spatio-temporelle, ainsi que l'insertion, dans certains cas, de scènes tournées en extérieur, le téléroman continue même aujourd'hui à se définir par rapport aux conventions créées par ses précurseurs désormais classiques, *la Famille Plouffe*, *le Survenant*, *Cap-aux-Sorciers*, *les Belles histoires des pays d'en haut* et *la Pension Velder*.

¹ Cf. la post-face au sujet de la conservation des archives enregistrées.

Dans la période de transition succédant au direct, *la Famille Plouffe*, par exemple, continue d'être tournée avec une certaine économie de moyens : il n'y a généralement guère plus de cinq décors dans chaque épisode d'une demi-heure, dont la cuisine constitue le lieu privilégié, dominant. Ce confinement de l'espace entraîne non seulement une certaine staticité de l'action dramatique qui doit, pour progresser, s'appuyer largement sur les dialogues, mais aussi une condensation temporelle importante, si bien que la durée du récit télévisuel semble coïncider avec celle de la réception de l'épisode, ce qui en accentue ainsi l'effet de réel, la familiarité, la convivialité.

Il ne fait pas de doute que ces restrictions matérielles ont contribué à l'insularité du téléroman qui, contrairement à la plupart des séries télévisuelles produites aux États-Unis, s'est très rarement appuyé sur des genres *standardisés* par d'autres médias, comme le policier et le fantastique. En ce sens, ce n'est pas un hasard si le Québec a commencé à produire des séries policières de façon soutenue uniquement après la création d'une industrie privée qui favorisait une plus grande standardisation de la narrativité télévisuelle afin de la rendre exportable.

D'autre part, si une grande partie des téléromans n'a pas été écrite à partir d'une oeuvre littéraire ou radiophonique, la majorité des auteurs de télévision ont non seulement déjà fait carrière comme romanciers, dramaturges, poètes et auteurs de radio, mais ont subi inévitablement l'influence d'un double héritage : celui du roman régionaliste (*Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, *Trente arpents* de Ringuet, *la Terre paternelle* du Père Lacombe, *la Scouine*, d'Albert

Laberge et, bien sûr, les oeuvres de Germaine Guèvremont et de Monseigneur Savard) et la tradition plus récente du roman urbain initiée par Gabrielle Roy et poursuivie par Roger Lemelin, Robert Choquette, André Giroux et Eugène Cloutier, qui ont tous écrit pour la télévision. Les échanges intermédiatiques sont donc restés circulaires et autarciques par rapport à la fiction télévisuelle produite ailleurs.

Ainsi, à part les comédies de situation et certaines séries pour la jeunesse, le nombre restreint de séries québécoises fortement marquées par un genre «substantivisé» et, dans la plupart des cas, par une sérialité de type épisodique, sont tournées sur pellicule 16 mm, ce qui permet un montage cinématographique, une plus grande mobilité spatio-temporelle et donc, une action dramatique plus dynamique, plus proche du cinéma, comme par exemple *les Enquêtes Jobidon* (policier); *Histoires extraordinaires, Ti-Jean Caribou, Contes gaspésiens* (fantastique, conte folklorique); *Panoramique, D'iberville* (drame historique).

À l'exception de *Monsieur Lecoq* écrit par Jean-Louis Roux, seul téléroman policier historique réalisé en 1964-1965, de *Quatuor* et de *Corridor sans issue*, séries policières des années cinquante tournées en direct, presque toutes les émissions dont le tournage est effectué en studio, en direct ou sur support vidéo 1 pouce ou 2 pouces, sont des téléromans dont la trame narrative minimaliste est ancrée dans la vie quotidienne de familles ou de clans. Que cette narrativité soit presque unilatéralement domestique n'est bien sûr pas exclusif au téléroman; les feuilletons britanniques comme *Coronation Street*, entré en ondes en 1960 et qui continue à être diffusé à l'heure

actuelle, possèdent en commun avec le téléroman un certain «réalisme social», une esthétique de la «tranche de vie» dans le cadre résolument sobre d'un quartier populaire dans lequel évoluent des personnages provenant des classes laborieuses.

Cependant, ce qui démarque le plus le téléroman, tant sur le plan de l'esthétique que de la rhétorique narrative, d'autres genres tournés également en studio sur support vidéo comme la *telenovela* et le feuilleton américain, c'est sa *fabrication artisanale*, qui «s'oppose à l'organisation entrepreneuriale [...] où une équipe de scripteurs en entreprise fabrique un scénario ayant les caractéristiques d'un produit industriel destiné aux marchés internationaux de programmes audiovisuels.»¹ Si ce fonctionnement industriel, se modélisant sur celui des usines à la chaîne où chaque fonction est isolée l'une de l'autre, favorise une standardisation beaucoup plus intense qui limite considérablement la liberté créatrice des scénaristes, les modes de production plus modestes et moins structurés du téléroman donnent à l'auteur une plus grande latitude, surtout dans la caractérisation des personnages. Ces derniers, développés dans une sorte d'atelier où l'auteur travaille seul, sont plus approfondis, moins stéréotypés, «que lorsqu'il y a division du travail narratif.»² En outre, contrairement aux feuilletons américains, les personnages ne sont pas dominés par une action qui les manipule comme autant de pantins, mais forment le cœur même du téléroman, son «lieu commun», sa force empathique,

¹ Leroy, Dominique, «Téléroman québécois et identité culturelle nationale», in *Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, no 34, 1993, p. 15.

² Ibid., p. 15.

émotive, qui crée d'emblée un lien puissant avec le téléspectateur dans une dynamique d'identification résolument aristotélicienne.

C'est ce qui explique, à mon sens, que le mode mélodramatique tel qu'il s'est manifesté dans les *soaps* ait eu si peu d'emprise sur le téléroman. Même si on y voit, à l'occasion, des victimes typiques du mélodrame comme Donalda, dans *les Belles histoires des pays d'en haut*, le pathos est toujours mitigé par un environnement pittoresque, un humour parodique, une atmosphère domestique et familière. En outre, l'échec cuisant de *la Maison Deschênes*, clone québécois des feuilletons à l'américaine, dont l'auteur principal, Léopold Saint-Pierre, avait fait l'apprentissage à Los Angeles, me semble également traduire la résistance du public face à une production locale qui essaie d'imiter un genre privé d'un ancrage topique, social précis, dont les intrigues hypertrophiées, sensationnalistes, les personnages stéréotypés et la structure morale manichéenne forment un contraste violent avec la modération presque triviale, par comparaison, du téléroman.

Si le format traditionnel du téléroman a longtemps été d'une demi-heure, *Des dames de coeur* de Lise Payette, diffusé pour la première fois en mars 1987, lance au Québec la mode du format d'une heure qui deviendra, par la suite, le plus courant. L'effet le plus évident de ce changement se traduit par une certaine infiltration de procédés typiques aux feuilletons américains : une sérialité continue, la création de plusieurs intrigues connexes ou parallèles, l'apport de plus en plus important de motifs mélodramatiques (accidents, secrets de famille,

violence conjugale, personnages plus typifiés, sujets à des volte-face non motivées, etc.).¹

Si la sérialité feuilletonnesque a pris le pas sur la sérialité épisodique, sauf en ce qui concerne les comédies de situation dont les intrigues sont toujours fermées, historiquement, le téléroman était formé de quelques intrigues imbriquées qui se déroulaient à long terme, ne trouvant un dénouement transitoire que ponctuellement ou à la fin de la saison (*le Paradis terrestre* de Réginald Boisvert, *Septième Nord*, de Guy Dufresne et *la Bonne aventure* de Lise Payette). Plus récemment, certains téléromans ont adopté une sérialité mixte, à la manière des séries américaines comme *Hill Street Blues*, c'est-à-dire un mélange d'intrigues ouvertes, qui peuvent s'échelonner sur plusieurs épisodes ou toute une saison, et d'intrigues fermées, résolues à l'intérieur d'un épisode. Un téléroman, comportant en moyenne 26 épisodes par saison, peut se poursuivre indéfiniment selon son succès. Cependant, sa «longévité» n'est absolument pas comparable à celle des *soaps*, dont certains sont à l'antenne depuis une quarantaine d'années.

Par contre, à l'instar du *soap*, pendant la période de rodage de la télévision des premiers temps, un grand nombre de radioromans, *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon, *la Pension Velder* de Robert Choquette, *la Rue des Pignons*, de Louis Morisset, *la Famille Plouffe* de Roger Lemelin, *le Survenant* de Germaine Guèvremont vont «migrer» vers la télévision et connaître ainsi un second souffle dans le contexte d'une transition parfois ardue car, selon Françoise Loranger,

¹ Dans la plupart des séries lourdes, ce virage sensationnaliste est encore plus évident, comme par exemple *Scoop*, *Urgence* et surtout, *Paparazzi* du duo Larouche-Tremblay.

plusieurs réalisateurs doutaient des capacités d'adaptation des radioromanciers au nouveau médium, ce en quoi ils avaient tout à fait tort. Car la pauvreté relative de l'image télévisuelle sur le plan de la résolution des détails, sa petitesse, les conditions domestiques de la réception donnent au son un rôle crucial, d'autant plus essentiel que, comme on l'a vu, la «petitesse des budgets fait 'substituer la parole à l'action.'»¹

Dans cette perspective, il me paraît fallacieux d'assimiler la valeur d'un genre exclusivement à son budget et à ses mérites techniques, comme beaucoup d'artisans, de créateurs et d'autres intervenants qui se consacrent à la production cinématographique et télévisuelle au Québec ont trop tendance à le faire. Ainsi, le téléroman, malgré un certain dénuement sur ce plan, a l'avantage de donner plus de poids au scénario sur lequel repose tout l'intérêt de l'émission. En ce sens, il favorise ce que je n'ai pas peur d'appeler une «télévision d'auteur» car, devant faire face à des contraintes matérielles plus grandes, les téléromanciers sont obligés d'exploiter à fond toutes leurs ressources et leur virtuosité. À l'inverse de la thèse des *Cahiers du cinéma*, le style de l'oeuvre audiovisuelle dépend largement du créateur qui se trouve en «amont»² du médium, et non de celui qui le manipule.³

Cependant, on serait en droit de reprocher au téléroman l'absence presque totale de tout *topisme social*, c'est-à-dire le peu de part

¹ Dominique Leroy, op. cit., propos rapporté d'une interview avec Jean-Claude Germain, p. 15.

² L'expression est de Johanne Villeneuve.

³ Par ailleurs, le médium lui-même et les modalités de production dans le contexte d'un tournage traditionnel en studio avec caméras vidéo imposent aussi un certain style.

qu'occupe les événements socio-politiques dans sa matière narrative. Jusqu'à présent, un nombre trop restreint de téléromans se sont aventurés sur le sol mouvant de l'actualité et des idées qui y sont véhiculées. À part la comédie *Quelle famille*, dans laquelle s'affrontaient deux générations à une époque encore secouée par les divers héritages de la Révolution tranquille, les oeuvres historiques de Pierre Gauvreau, qui explorent le fascisme et les diverses idéologies ayant pris racine au Québec dans la foulée de la 2e Guerre (*Cormoran, le Volcan tranquille*); *Race de monde* de Victor Lévy-Beaulieu, dans lequel s'affrontent deux milieux sociaux que tout sépare et *Montréal PQ*, peinture hypertrophiée, à l'instar d'un opéra, du Montréal de la prohibition; et plus récemment, *À nous deux!* et *Sauve qui peut!* de Louise Pelletier et de Suzanne Aubry, comédies dramatiques dans laquelle les auteures sondent les questions sociales et politiques les plus controversées, peu de téléromans ont défriché un territoire qui ne se confine pas exclusivement à la domesticité.

En outre, lorsque certaines questions sociales y sont abordées, l'auteur, très interventionniste, tente constamment d'infléchir l'interprétation du téléspectateur selon un programme idéologique bien précis.¹ Entre ce didactisme infantilisant et une contamination de plus en plus marquée de tropes narratifs mélodramatiques et sensationnalistes, il est devenu difficile de prévoir quelle direction

¹ Voir mon analyse de *À nous deux!* dans la rubrique 5 de ce chapitre. D'autres téléromans ont bien sûr abordé des thèmes sociaux, comme *Des dames de coeur* de Lise Payette. Toutefois, l'auteure cherche plus à influencer le public qu'à l'informer ou à ouvrir des perspectives nouvelles sur une question donnée. Et un peu malgré elle, le personnage du mari pathologiquement manipulateur et coureur de jupons, Jean-Paul Belleau, est devenu extrêmement populaire auprès du public. Dans *Terre humaine*, de Mia Riddez, le didactisme monologique, c'est-à-dire qui reflète unilatéralement les opinions de l'auteure, est si appuyé qu'il ne peut mener à un débat.

prendra désormais le téléroman, dont l'indépendance relative est érodée par «les impératifs de rentabilité et de succès» menaçant de le conduire vers «une écriture transculturelle et vers un imaginaire international dont la règle revient à prendre le moins possible de risques interdits par le haut niveau de compétence atteint.»¹

5. À nous deux! : un téléroman dialogique

«Dans la vision artistique de Dostoïevski, la catégorie essentielle n'est pas le devenir mais la *coexistence* et *l'interaction*. Il voyait et pensait son monde principalement dans l'espace et non pas dans le temps. D'où son penchant prononcé pour la forme dramatique. Il essayait d'organiser en une unité temporelle, sous forme d'un rapprochement dramatique, et de développer extensivement tous les matériaux interprétatifs, tous les éléments de la réalité auxquels il avait accès.[...] Pour lui, penser le monde c'était penser ses différents contenus dans leur simultanéité et *deviner leurs relations sous l'angle d'un moment unique* [souligné dans le texte].»

Mikhaïl Bakhtine (*La poétique de Dostoïevski*)

À l'instar des romans-fleuves de Reynolds et d'autres sérialistes, les séries télévisuelles, qu'elles soient anciennes ou récentes, connaissent en général plusieurs années de diffusion, ce qui rend presque impossible toute analyse s'appuyant sur une méthodologie et des approches théoriques conçues en fonction du texte littéraire formant une entité circonscrite dans un nombre restreint de volumes, voire, dans le cas de la narratologie, à un court récit qui se prête mieux à une réduction structurale.

Ainsi, dans son analyse de la «composante narrative» d'inspiration greimassienne d'un épisode de la première série *Jamais deux sans toi* de Guy Fournier, Annie Méar conclut: «[...] nous n'avons bien sûr retenu que les éléments narratifs *pertinents* [c'est moi qui souligne] du discours; élaguant tous les détails qui ne nous paraissent pas

¹ Dominique Leroy, op. cit., p. 23.

essentiels, nous avons schématisé la structure narrative en une série d'états et de transformations.»¹, démontrant, sans le vouloir, l'indigence d'une application fruste du schéma structural développé par Greimas. Le texte, réduit à sa simple anecdote, elle-même contractée en un nombre restreint d'invariantes narratives prédéterminées, perd toute sa richesse sémantique. Cette analyse très rudimentaire du contenu narratif, transformant le texte original en une sorte d'ossature exangue, quasi incompréhensible, ne rend pas compte d'un ensemble d'éléments métanarratifs et protonarratifs qui jouent pourtant un rôle essentiel dans le processus de création de l'oeuvre de fiction télévisuelle. Les techniques d'écriture, la rhétorique narrative, les genre et les modes qui ont été développés et ont évolué en fonction du médium, de sa structure économique et de ses interactions avec d'autres médias, forment un contexte culturel qui incite le chercheur à ne pas se contenter de l'analyse de l'objet lui-même, mais de s'attarder aussi à ses conditions de production.

Dans le même ordre d'idées, la profusion narrative des séries télévisuelles oblige le chercheur à employer des concepts théoriques plus larges, qui ne s'attachent pas uniquement à la structure diégétique mais en appréhendent la *rhétorique*, c'est-à-dire les *effets* recherchés par l'auteur et les modalités dramatiques et narratives communes à un ensemble de textes. En ce sens, la notion de *dialogisme* développée par Bakhtine², même si elle s'applique à des

¹ Méar, Annie, *Le téléroman québécois : élaboration d'une méthode d'analyse*, Cahiers de recherches et d'études socio-culturelles, Ministère des Communications (Québec), 1981, p. 73.

² Dans *Esthétique et théorie du roman* (Paris, Gallimard, 1978) et dans *La poétique de Dostoïevski* (Paris, Seuil, 1970).

textes littéraires, trouve dans la série télévisée un champ analytique très fécond. D'abord, parce que la télésérie s'apparente au roman sur plusieurs points, comme je l'ai démontré dans le premier chapitre : souci du détail, intimisme, quotidienneté, subjectivité, irruptions contradictoires de la vie sociale et urbaine, registres contrastés mêlant grotesque et mélodrame; ensuite, parce que ces éléments, sous l'influence de la sérialisation, se sont épanouis jusqu'à former une esthétique de la variété caractéristique du roman-feuilleton comme de la télésérie. ¹

À nous deux!, téléroman écrit par Louise Pelletier et Suzanne Aubry, produit par Radio-Canada et diffusé sur ses ondes en 1994-95, se prête tout particulièrement à une analyse dialogique dans la mesure où l'actualité socio-politique et les idées contradictoires qu'elle génère y jouent un rôle de premier plan. Ces idées, à l'instar des romans de Dostoïevski, s'incarnent dans des personnages grâce auxquels un débat peut se déployer. S'il est vrai que chez le romancier russe, «la conscience ne se suffit jamais à elle-même, mais se trouve toujours dans un rapport extrêmement attentif et tendu avec une autre conscience» ², cette tension définit de façon très précise la dynamique narrative qui sous-tend toute la série.

Ainsi, dans les épisodes de la deuxième saison «Le cadeau de Victor» (Louise Pelletier) et «Pygmalion» (Suzanne Aubry), l'intrigue se concentre sur trois questions : les relations conflictuelles entre l'intégrité professionnelle et l'ambition qui peut mener à des

¹ Sujet abordé dans le chapitre 5.

² Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski* p. 66.

compromis douteux; l'exploitation sans scrupule d'immigrantes ne possédant pas encore leur permis de résidence, employées par des particuliers comme domestiques logées et nourries; et enfin, un autre type de spoliation, celle que subissent certains auteurs dans leurs tractations avec un éditeur malhonnête.

Lucia del Rio, une Mexicaine travaillant comme domestique au pair chez un avocat divorcé, Paul Harvey, est renvoyée parce qu'elle a exigé que son patron lui paie l'année de salaire qu'il lui doit. Elle trouve refuge dans l'immeuble abritant le bureau de Simone, avocate, une des protagonistes de la série. Marquèz, le propriétaire, présente à Lucia Simone et Tom, un ami de la jeune femme qui travaille pour l'aide juridique. Marxiste convaincu, défenseur passionné des droits des plus démunis, il prend fait et cause pour Lucia mais dans son zèle quelque peu fanatique, finit par lui nuire au lieu de l'aider. Ce que les auteurs soulignent ici de façon dialectique, c'est la *rigidité* de Tom dont les convictions, si progressistes soient-elles, excluent les besoins *individuels* de Lucia. Simone, si elle partage avec Tom un certain idéalisme, ne veut pas sauver le monde et, dans ce cas précis, utiliser et même sacrifier Lucia dans l'espoir de créer une jurisprudence.

Adoptant une stratégie narrative qui leur est habituelle, les auteurs *éclaircent* l'élément principal de l'intrigue sous l'angle d'une autre action qui lui est juxtaposée afin de nuancer les arguments antagonistes déjà introduits. Malvina est domestique au pair chez la famille Bertrand ¹ depuis une trentaine d'années. Philippe, dans une

¹ Composée de Victor, avocat prospère, et de Philippe, son fils, qui est parti de la maison, bien sûr, mais a suivi les traces de son père. Philippe emploie Malvina, qui l'a élevé, comme femme de ménage.

scène du «Cadeau de Victor», la surprend en train d'embrasser son père. Très troublé par cette découverte et par le cas de Lucia del Rio, il l'interroge sur sa vie passée à servir les autres. A-t-elle été heureuse chez eux? Ne trouve-t-elle pas que sa famille lui en demandait trop? Elle ne jouissait d'aucune protection, «n'a jamais eu droit à l'assurance-chômage, à un fonds de protection...»¹

À toutes ces inquiétudes, Malvina, née d'une famille démunie, très pragmatique et d'une lucidité ironique, rétorque à Philippe qui lui fait valoir qu'elle aurait pu exercer un autre métier :

'Pauvre Philippe. Qu'est-ce que tu penses qu'une fille pauvre et sans éducation pouvait faire à part devenir domestique ou travailler en usine?' (PHILIPPE GARDE UN SILENCE MALAISÉ) 'Ma soeur a passé sa vie dans une manufacture de vêtements. Elle est morte du cancer à cause de la teinture. Je me compte chanceuse d'avoir travaillé pour vous autres.' (p. 10)

D'autre part, Paul Harvey, le patron exploitateur de Lucia, s'il est montré sous un jour peu favorable, oppose tout de même à Tom et à Simone des arguments plausibles, dont pourrait se prévaloir une grande partie des employeurs d'immigrants non reçus. En outre, lors d'une conversation avec Philippe qu'il veut engager pour le représenter dans cette affaire, il se montre beaucoup moins agressif et une certaine vulnérabilité affleure, trahissant la conscience croissante de ses torts vis-à-vis de son employée.

Il n'est pas rare de voir les auteurs d'*À nous deux!* aborder le thème de l'auctorialité, tant dans le contexte de l'édition que de l'écriture télévisuelle.² Dans les deux épisodes analysés, c'est la notion de droit

¹ Aubry, Suzanne, *Pygmalion*, manuscrit, p. 10.

² Dans leur téléroman ultérieur, *Sauve qui peut!*, c'est l'écriture de collaboration qui est thématisée. Marcel Gaboury y incarne le directeur d'écriture tyrannique d'un feuilleton dans lequel il emploie toutes les conventions les plus éculées du

d'auteur qui est explorée à travers les tribulations de Martine, dont le roman va être publié sous peu, et de son éditeur, Pascal Rolland, qui lui fait signer un contrat désastreux pour elle. En effet, elle s'aperçoit trop tard que dans ce contrat, elle cède, pour une somme qu'elle jugeait importante mais qui est au fond dérisoire, tous les droits d'exploitation de son roman, y compris les droits d'adaptation pour la télévision. En outre, elle ne s'est pas prévaluée d'une clause spécifiant qu'elle adaptera elle-même son texte. Si bien qu'elle est obligée d'accepter les changements effectués par l'adaptateur, qui dénaturent tout à fait son roman. Dans une espèce de rêve éveillé, de quasi-vision, le personnage de Martine, Marie Lorrain, lui apparaît, lui reprochant d'avoir laissé l'adaptateur la saccager : «C'est vous qui m'avez créée», lui dit-elle gentiment. «Vous êtes responsable de moi.» («Pygmalion», p. 18). Martine, galvanisée par cette «rencontre», décide de rendre visite à son éditeur, déguisée en Marie Lorrain. Elle s'étend par terre dans son bureau, au grand désespoir de Pascal Rolland, qui attend d'un moment à l'autre un fonctionnaire de Revenu Canada, censé faire enquête sur sa déclaration d'impôts. Acculé, l'éditeur accède à toutes les demandes de Martine, qui a pris soin d'apporter un contrat en bonne et due forme avec elle.

À cette multiplicité de points de vue constamment remis en cause les uns par rapport aux autres, s'ajoute le procédé du contre-emploi qui déjoue systématiquement les horizons d'attente et divers préjugés du téléspectateur. Par exemple, Marquèz, le propriétaire, marxiste sans le savoir, fixe le montant des loyers en fonction des moyens des

romance mélodramatique, tout en exploitant ses auteurs financièrement et en abusant de ses pouvoirs sur un plan plus personnel.

locataires et non de critères plus objectifs... Généreux et pince-sans-rire, très perspicace sans être amer, il ne se conforme en rien à la réputation douteuse que la *vox populi* a faite aux propriétaires dans leur ensemble. Claude Paquette, avocat retors et adversaire acharné de Simone dans plusieurs causes, possède tous les attributs physiques d'un ange : grands yeux bleus innocents, visage rond, cheveux bouclés. Dans son cas, le contre-emploi opère une distanciation d'autant plus ironique, que Paquette joue aussi le rôle d'amant de Martine, la soeur de Simone, ce qui plonge souvent les deux soeurs, habitant le même logement, dans des crises tour à tour loufoques et pénibles.

Il faut souligner également les changements constants de registre typiques de la comédie dramatique, assez déstabilisants pour le téléspectateur habitué au ton plus uniment dramatique (voire, mélodramatique) d'une grande partie des téléromans. Les échappées humoristiques et ironiques qui ont parfois le ton de la parodie et même de la satire virulente ¹ empêchent l'auditoire de se cantonner dans une position trop confortable, inflexible ou manichéenne par rapport à un problème soulevé.

En outre, les auteurs d'*À nous deux!*, rompant avec la tradition téléromanesque de la vie familiale et affective comme ancrage narratif presque absolu, choisissent plutôt le social comme point de départ, le modulant et l'incarnant à travers des personnages contrastants. Pour elles, comme le fait valoir si justement Sheila Petty, «all constructions of authority are suspect and all points of view possess the potential for

¹ Je pense, notamment, au personnage de l'animateur de radio fasciste joué par Marcel Leboeuf, qui se fait le chantre des valeurs courantes les plus réactionnaires.

validity and error.» Et contrairement au *soap opera* et aux téléromans didactiques qui se sont donné pour objectif de *réformer* le public, «agents of conflict are not divided on the basis of monolithic constructions of good and evil, but rather, may occupy either position depending on the nature of the issue under examination.»¹

¹ In «The Same but Different: Articulations of Nation in *The Young and the Restless* and *A nous deux*», communication non publiée, p. 10.

CHAPITRE 7 : *THE SINGING DETECTIVE*. DÉDALES AGONISTIQUES D'UNE RÉDEMPTION

«The only way I can save my life is to invent my life.»

Dennis Potter (Interview)

«Are you one of the great majority who thinks that writing is not work?»

Marlow (*The Singing Detective*)

1. Allégories de l'auteur

«I do not believe what writers say about themselves, except when they think they are not saying it about themselves. This is... because the masking of the Self is an essential part of the trade. Even, or specially, when 'using' the circumstances, pleasures and dilemmas of one's own life.»

Dennis Potter (Interview)

Écrite par Dennis Potter, réalisée par Jon Amiel et produite par John Harris et Kenith Trodd pour la BBC, en association avec l'Australian Broadcasting Corporation, *The Singing Detective*, une mini-série britannique de six épisodes d'une heure, tournée en 35 mm couleur, a été diffusée pour la première fois en Angleterre le 17 novembre 1986, à raison d'un épisode par semaine. ¹

Il faut souligner d'emblée le caractère peu représentatif, voire unique de cette oeuvre par rapport à la majorité des séries télévisuelles de fiction. Sa grande complexité narrative, la déconstruction qui s'y déploie avec, entre autres procédés, le croisement des genres provoquant une ironie vitriolique et un effet d'étrangeté, la prédominance d'événements non fonctionnels ² se

¹ Elle a connu un immense succès dans son pays d'origine, mais aussi dans d'autres pays d'Europe ainsi qu'aux États-Unis, où elle a été diffusée en 1988.

² L'expression est de Barthes; Mieke Bal la reprend dans *Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto, University of Toronto Press, 1992) et la définit ainsi : «Functional

manifestant par la théâtralité, la staticité de grandes portions du texte, la dimension métaphorique de l'ensemble sont autant de coups portés à la linéarité narrative et sémantique d'un grand nombre de séries, surtout américaines, dans lesquelles la formule domine.

Le contexte socio-culturel de sa production peut expliquer partiellement non seulement comment une série aussi singulière a pu être créée, mais aussi pourquoi sa réputation a gravité presque exclusivement autour de l'auteur du texte, au point d'occulter l'apport du réalisateur, ce qui est rarissime pour les oeuvres audiovisuelles. La BBC, télévision d'État qui s'était donné comme objectif, dès sa création, d'«amener la culture aux masses», commence d'abord par produire des adaptations d'oeuvres déjà éprouvées au théâtre ou dérivées des classiques : «Good television generally draws its legitimation from other, already valid art forms: theater, literature, music.»¹ Cependant, son seul compétiteur de l'époque, ABC (qui allait devenir ITV), produit une émission intitulée *Armchair Theatre*, dans laquelle sont diffusés des drames contemporains reflétant «a new realism in British television drama which tended to distinguish itself from the middle-class preoccupations of the English theatre.»²

Devenue une pépinière de nouveaux talents, cette émission va jouer un rôle important dans la formation d'autres genres télévisuels comme

events open a choice between two possibilities, realize this choice, or reveal the results of such a choice. Once a choice is made, it determines the following course of events in the developments of the fabula.» (p. 15)

¹ Brunsdon, Charlotte, «Text and Audience», in *Remote Control*, London and New York, Routledge, 1989, p. 116, publié sous la direction de Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner et Eva-Maria Warth.

² Creeber, Glen, *Dennis Potter: Between Two Worlds*, London, MacMillan Press Ltd, 1998, p. 38.

le feuilleton réaliste mettant en scène la vie quotidienne de gens de la classe ouvrière ou de la classe moyenne. La BBC, prenant ombrage de ce succès, décide d'engager son initiateur, Sydney Newman, qui fonde une nouvelle émission, *The Wednesday Play*, «which heralded the so-called Golden Age of British television drama.¹ Les dramatiques, diffusées une fois par semaine, abordent des thèmes inspirés par les bouleversements sociaux de l'époque, sur le mode de la polémique et du débat. Des auteurs comme Peter Nichols, David Mercer et Alan Plater y feront leur apprentissage, tandis que certains dramaturges, dont Harold Pinter, grâce à la diffusion de plusieurs de leurs oeuvres sur le petit écran, atteindront un auditoire très étendu.

C'est dans ce climat libertaire, lié aux pratiques théâtrales, favorisant diverses expérimentations narratives et esthétiques, que Potter fait ses premières armes comme auteur télévisuel. D'entrée de jeu, il entend «désorienter le spectateur», comme il le dit lui-même, par des sujets controversés et des techniques de production inusitées. Ainsi, il est le premier auteur écrivant presque uniquement pour la télévision à employer le procédé du «lip sync». Il s'agit de l'intrusion musicale impromptue de chansons populaires des années trente et quarante mimées par les acteurs à partir d'un enregistrement original. Ces parenthèses musicales, suspendant la diégésis, en signalent l'artificialité et en constituent un commentaire, souvent ironique, qui opère un effet de distanciation chez les spectateurs.

¹ Glen Creeber, op. cit., p. 39.

Pourtant, le désir de bousculer l'auditoire par des techniques d'écriture antimimétiques est inséparable d'une aspiration qui obsédera Potter tout au long de ses trente ans de carrière : celle d'atteindre le plus de téléspectateurs possible et de créer une culture commune qui efface les frontières entre l'art institutionnalisé et l'art populaire, rêve partagé par Williams et Hoggart, dont il a lu les livres avec enthousiasme. Fils de mineurs et boursier d'État, Potter déclare, dans une interview : «I thought that if I wanted to write both for my parents and the people I grew up with, and the people I was now moving amongst, there was only one medium capable of that, and that was television.» (Creeber, p. 37.)

Ce n'est donc pas un hasard si Potter choisit, pour la plupart des oeuvres suivant ses années d'apprentissage, la sérialité, dont Dickens avait bien mesuré l'efficacité pour communiquer avec un public élargi, et qui constitue la structure de prédilection de presque toute la fiction télévisuelle plus standardisée des États-Unis.¹ Par ailleurs, c'est la seule forme qui pouvait lui permettre de créer un maelström narratif se déployant par strates juxtaposées ou combinées, plus proches du roman que du théâtre. Potter affirme, à cet égard : «You have the time and you have the rhythm of many different narratives, which you couldn't have in single pieces.»² La sérialité joue un rôle essentiel

¹ Notons que pendant les premières années suivant sa création, on pourra également voir, à la télévision américaine, des oeuvres dramatiques uniques qui abordent des sujets sérieux, sinon polémiques. Un des auteurs les plus remarquables de cette génération, Rod Serling, découragé d'avoir à se battre constamment contre la censure, va finir par créer des séries se conformant plus, par le genre, aux goûts du grand public, comme *Twilight Zone*. Mais grâce à son acharnement, il arrivera tout de même à imposer un contenu social progressiste. Cf. la conclusion à ce sujet.

² Propos recueillis dans *Potter on Potter*, publié sous la direction de Graham Fuller, London, Faber & Faber, 1993, p. 93.

dans la formation progressive de plusieurs couches de sens s'éclairant, se réfléchissant les unes les autres pour créer une accumulation de sous-textes de plus en plus complexes, qui donnent à l'ensemble du récit un relief et une épaisseur rarement égalés dans une oeuvre dramatique unique.

* * *

Le premier épisode, *Skin*, s'ouvre sur des images et une musique typiques des films noirs des années quarante, s'inspirant des romans de Raymond Chandler et de Dashiell Hammett. Potter, dans le scénario, décrit la scène comme suit : «A misty, moody, highly atmospheric 'thrillerish' winter's evening in London, 1945. Cold and forlorn, near a lamp-post which dimly shows wisps of mist, a pathetic old busker is playing an achingly melancholy Peg O' My Heart on a mouth-organ.» ¹

Le téléspectateur, plongé dans un univers fictif très connoté, reconnaît d'emblée la citation romanesque et cinématographique s'inscrivant dans un genre bien précis. Cette impression est confirmée par l'intervention d'une voix hors champ, commentaire sardonique et désenchanté reproduisant le style du célèbre détective de Chandler, Philip Marlowe. Mais aussitôt qu'a lieu la première transition d'un niveau narratif à un autre, c'est-à-dire le passage de l'histoire policière au «temps présent», un hôpital londonnien de nos jours, un deuxième degré diégétique est créé. La même voix hors champ, en surimpression sonore, poursuit son commentaire désabusé,

¹ Potter, Dennis, *The Singing Detective*, New York, Vintage Books, 1988, p.8. Toutes les citations tirées de ce livre l'identifieront dans le texte, entre parenthèses, avec la page.

mais cette fois, les images lui donnent un sens nouveau, qui cesse d'être un pastiche du roman noir pour devenir une glose déconcertante, car elle s'applique aux patients tout à fait «ordinaires» d'un hôpital tout à fait banal. La chanson des années quarante, *I've Got You Under My Skin*, sert de transition entre les deux séquences, provoquant aussi une double ironie : d'abord, le contraste entre la suavité mièvre des paroles et le décor hospitalier suréclairé, prosaïque, déprimant, et d'autre part, l'*anticipation* de l'état physique du protagoniste que l'on ne constatera que quelques images plus loin. Celui-ci souffre, en effet, d'une forme de psoriasis arthritique dévastatrice, qui donne à sa peau un aspect lépreux, épouvantable à voir, et paralyse ses articulations. Un plan nous le montre dans son fauteuil roulant, qu'un aide-infirmier pousse vers la caméra, avec, toujours, la voix de narration. Un plan très rapproché du visage du malade nous indique que c'est sa voix, ses pensées que nous entendons. Une première convention du récit spéculaire est annoncée : les séquences du roman noir sont imaginées par ce personnage défiguré, infirme. Et ce récit sera dorénavant ponctué des hésitations de son créateur, marqué par sa souffrance physique, ses obsessions, ses désirs, son amertume, ses observations tirées du microcosme de la vie hospitalière et des hallucinations que provoque la fièvre.

La figure de l'auteur se trouve donc enchâssée presque dès le début, creusant un espace métaphorique vertigineux. L'auteur Potter crée un double alter ego : Philip Marlow, auteur de romans noirs, homonyme du personnage de Raymond Chandler (sans le «e»),

protagoniste omniscient de la série et Philip Marlow, le personnage détective du pastiche en train de se créer. Ainsi, ces allégorisations de l'auteur permettent le dévoilement du processus de création, ses hésitations, tâtonnements, approximations, plongées dans la mémoire et reconstructions phantasmatiques des souvenirs que la souffrance et la prostration physiques rendent encore plus aigus.

D'autre part, le détective du pastiche forme une projection compensatoire de l'auteur paralysé par la maladie : il représente tout ce qu'il n'est pas, l'agent de tous les désirs, défoulements, vengeances que son état empêche de satisfaire, mais aussi, de façon plus générale, la puissance de la fiction par rapport à une réalité opaque, fuyante, désespérément triviale et incohérente.

Que Marlow soit un auteur de *pulp fiction* n'est pas un hasard : ce choix engage à une réflexion sur la culture «de masse» d'origine américaine, qui érode les traditions des classes ouvrières anglaises tout en favorisant une plus grande mobilité sociale. L'ambivalence de Potter, à cet égard, est bien connue : tout en reconnaissant à la culture populaire un énorme pouvoir de persuasion, elle reste «moulded primarily by the economic motive of profit maximization», offrant au «consommateur» un ersatz extrêmement dilué, superficiel et mièvre à des aspirations sociales légitimes. Malgré tout, Potter continue à croire que «a great deal of that which is true and valuable in traditional working-class culture is still reflected in the slicker, cheapened 'pop'

culture, however, *obliquely* [c'est moi qui souligne], however much like a ray of light through a filthy window.»¹

Par ailleurs, grâce, encore une fois, à la technique du «lip sync», Potter confirme la convention la plus importante du récit déjà annoncée par la voix de narration : tous les niveaux narratifs prenant leur source dans l'esprit enfiévré de Marlow, celui-ci en devient l'unique point d'ancrage herméneutique :

Helpless and marooned, in a kind of sitting position on the edge of the bed, within a *space now like a tent* [c'est moi qui souligne] because the curtains are closed, Marlow gasps and struggles and sucks in his breath in pain and—more importantly for him—a terrible inner rage and sense of humiliation. The passion of it momentarily passes and he holds himself dead still. A beat. Then—weirdly, he imitates exactly what he mostly cannot possibly have heard. That is, he lip-synchronizes precisely to the real voices. (*The Singing Detective*, p. 6.)

L'enfermement dans cette «tente» évoque visuellement l'intense subjectivité caractéristique d'un autre genre qui subsume tous les autres : l'autobiographie, le récit à la première personne. Bien sûr, il s'agit d'un *procédé* et non d'une confession littérale. Potter se défend bien d'avoir décrit sa propre vie à travers un alter ego :

I use *apparent* [c'est moi qui souligne] autobiographical forms because I find that they're very powerful; it's the dramatic equivalent of the first-person novel. [...] The authenticity of the background and the surface detail is therefore guaranteed, as is emotion, which gives me the licence to introduce and explore emotions that are *not* mine, that are fiction.»²

Cette personnalisation extrême du récit, aux antipodes du dialogisme bakhtinien, forme la contrepartie rhétorique de la construction idéologique de l'auteur comme créateur exclusif du texte. Toutefois, cette puissance créatrice se paie d'une impuissance physique presque totale, dont les stigmates représentent peut-être le

¹ Propos de Potter rapportés par Creeber, op. cit., p. 116.

² *Potter on Potter*, op. cit., p. 10.

terrible isolement de l'auteur prisonnier d'une lucidité indispensable à son métier, mais décapante, impitoyable, cruelle. Comme le dit Potter lui-même, «it's a function of fiction to tell truths, and we've lost sight of that.»¹

* * *

Introduite presque parallèlement à celle de l'auteur, la figure du lecteur est incarnée par Reginald, un jeune homme sans éducation et pratiquement analphabète qui, tout au long de la série, lit un livre que dans le scénario, Potter décrit ainsi : « [...] a dog-eared, folded-over, obviously cheap paperback.» Reginald le lit extrêmement lentement, «with such slow concentration that his lips are discernibly forming the words.» (*The Singing Detective*, p. 3). Il forme, avec Mr Hall, un vieux patient cardiaque hypocrite et malcommode, un couple comique grâce auquel un autre métadiscours sur le *pulp fiction*, sur la «paralittérature», peut se déployer, mais cette fois, sur le plan de la réception. La source du comique, c'est-à-dire le fait que Reginald, aux yeux de Mr Hall, constitue un bien piètre compagnon de lit («Well, you're no company, are you? No bloody company. Always got your snout buried in that book») (*S. D.*, p. 9), sert de déclencheur à ce commentaire et traduit non seulement le mépris dans lequel on tient officiellement ce genre de littérature, mais la désapprobation qu'entraîne souvent la lecture, considérée comme un refuge, une évasion, un refus de communiquer.

¹ *Potter on Potter*, op. cit., p. 11.

Mr Hall porte, du même souffle, un jugement très méprisant sur le lecteur de fiction populaire en se moquant méchamment de la lenteur avec laquelle Reginald lit : «You could go so far as to say that anyone who moves their lips when they read is mentally retarded.» (*S. D.*, p. 168) Toutefois, il se trouve impuissant face à la fascination qu'exerce l'intrigue policière sur Reginald, et même s'il essaie d'interrompre constamment sa lecture, il ne peut l'empêcher de terminer son livre, à la fin de la série. C'est donc le processus de lecture qui est ici mis en abyme, dans une temporalité qui, grâce à la sérialité, donc à la dilatation du temps en fragments différés, *imite* le temps réel de la lecture, dont l'intrigue forme le centre.

Dans le dernier épisode, un autre commentaire vient s'ajouter à celui qui structure la relation Reginald-Mr Hall. Un policier, que Marlow a vu la veille dans un rêve très angoissant, apparaît le lendemain dans la salle commune pour voir sa mère qui vient d'être hospitalisée. Il reconnaît Reginald qui, d'après leur bref échange, aurait volé un magnétoscope, et il établit un lien entre ce vol et l'influence pernicieuse du livre qu'il est en train de lire. La complicité est évidente entre le représentant de l'autorité et Mr Hall, qui approuve avec une joie non dissimulée son jugement. Potter met ici en parallèle les clivages sociaux reflétés par des choix culturels divergents et l'assimilation du crime réel à la *pulp fiction*, association réfractée ironiquement dans le glissement narratif suivant où Reginald

et Mr Hall jouent dans un orchestre de danse des années quarante *The Teddy Bear Picnic* ¹

S'il est vrai que l'intrigue «[...] has been disdained as the element of narrative that least sets off and define fine art—indeed, plot is that which especially characterizes popular mass-consumption literature» ²; elle devient, dans *The Singing Detective*, agonistique. La lecture tâtonnante, constamment interrompue de Reginald et les efforts pénibles, contrariés de Marlow pour retrouver le fil de son intrigue policière et, par elle, rassembler les indices dispersés de sa vie afin de lui donner un sens, redéfinissent l'intrigue comme expérience laborieuse d'un déchiffrement dans lequel s'abîment auteur et lecteur.

Ce n'est qu'au cinquième épisode que l'on apprend ce que Reginald lit : *The Singing Detective*, un des premiers romans de Marlow, maintenant épuisé, celui précisément qu'il est en train de *réécrire* mentalement. La lecture et l'écriture se réfléchissent donc l'une l'autre, dans une espèce de dialectique, de joute métatextuelle que finit par remporter la fiction. ³

¹ Mais cette musique introduit aussi un montage dramatique de la scène primale, d'un tunnel de train sombre où Mrs. Marlow est debout, sur le point de se suicider, et de l'image du père et de Philip marchant dans les bois, main dans la main.

² Brooks, Peter, *Reading for the Plot*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 4.

³ J'anticipe, mais je crois nécessaire de mentionner ici qu'au dernier épisode, deux sbires du roman de Marlow et son protagoniste, le détective Philip Marlow, envahissent l'hôpital pendant la nuit et tuent non seulement les patients, mais l'auteur lui-même. Le lendemain, Marlow l'auteur émerge des rideaux entourant son lit d'hôpital, portant le trench coat de son personnage, ayant reçu son congé. La fin du roman que Reginald lit tout haut : «And—her—soft—red—lips—clam—clamp—clamped—themselves—on—his.» (p. 248) et sa réaction «Lucky devil!» (p. 249) commentent ironiquement la fin de la série comme telle, qui présente Marlow longant le couloir de la sortie de l'hôpital aux bras de sa femme, Nicola.

2. Réfractions des genres et intermédialité

«It must be hellishly ticklish to work out a plot in a detective story, I should think. I suppose you have to scatter clues all over the place.»

Registrar (*The Singing Detective*)

À la fois comédie musicale, film noir, drame psychologique et pseudo- autobiographie, *The Singing Detective* se définit non par rapport à chaque genre pris isolément, mais plutôt comme un assemblage spéculaire de genres déjà substantivisés dans différents médias (roman, magazine, cinéma, télévision), ce qui crée d'emblée un réseau référentiel à partir duquel s'organisent plusieurs niveaux de lectures. En outre, la juxtaposition provoquante de ces genres traditionnellement incompatibles expose, de façon ironique ou tragique, tous les artifices de la rhétorique, c'est-à-dire les procédés narratifs servant à créer l'illusion mimétique.

La citation du roman noir américain dans son âge d'or prend la forme d'une reconstitution, de la réécriture mentale du thriller qu'avait déjà publié Marlow, il y a longtemps. Mettant en scène Philip Marlow, homonyme, alter ego actif de l'auteur paralysé, et clone du héros de Raymond Chandler, le détective Philip Marlowe, incarné au cinéma par Humphrey Bogart, ce pastiche de l'oeuvre originale imprégné des poncifs misogynes caractéristiques du genre réfracte la misogynie réelle du protagoniste de la série. On peut voir dans le récit reconstruit par Marlow plusieurs femmes fatales typiques du roman noir, aguichantes et mystérieuses, mais dans la version de Marlow, ce sont des prostituées et des espionnes. L'une d'elles ressemble étrangement à sa femme, Nicola, dont il est séparé, et avec laquelle il

entretient des rapports tendus. L'image récurrente du cadavre d'une femme nue repêchée dans la Tamise, et dont, pendant une partie de la série, on ne voit jamais le visage, forme un prolongement de l'association qu'établit Marlow entre la mort et l'amour. D'ailleurs, dans les scènes où le cadavre finit par être identifié, on peut reconnaître le visage de Nicola, la femme de Marlow, et par la suite, celui de sa mère.

Dans le pastiche, la métropole américaine des années trente est remplacée par le Londres d'après-guerre, baignant dans l'atmosphère sinistre et paranoïaque d'une ville qui se remet difficilement de ses blessures. L'eau, le pont, le bar et son enseigne lumineuse, les lampadaires, la brume, les rues sinueuses et sombres, s'ils semblent à première vue des tropes topographiques du roman noir, se muent en parcours figuratifs de l'esprit égaré de l'auteur cloué sur son lit d'hôpital, en proie à une fièvre hallucinatoire. Graduellement, sous l'influence des souvenirs d'enfance troublés qui s'immiscent de plus en plus dans l'intrigue policière et des rencontres avec un psychiatre que les autorités médicales ont imposées au romancier, un glissement s'effectue du genre policier au thriller psychologique. À cet égard, comme le souligne Creeber, «the detective genre allows Potter to make explicit connections between detection and psychoanalysis», l'enquête policière se métaphorise en une incursion douloureuse dans le passé, vers le cœur de la névrose du protagoniste. D'ailleurs, le psychiatre, qui a réussi à se procurer le roman de Marlow, déclare à son patient qu'il le lit pour obtenir des indices, non pour dévoiler le meurtrier, mais pour connaître mieux la *victime*. Et c'est suite à sa

lecture qu'il est en mesure de poser un premier «diagnostic» : «You don't like women. Do you?» Pour preuve, il lui lit un passage du roman décrivant l'acte amoureux avec un dégoût manifeste, et se terminant ainsi : «This is the sweaty farce out of which we are brought into being. We are implicated without choice in the slippery catastrophe of the copulations which splatter us into existence. We are spat out of fevered loins. We are the by-blows of grunts and pantings in a rumpled and creaking bed. Welcome.» (*The Singing Detective*, p. 58.) Le mystère se superposant à celui des meurtres du roman prend la forme d'une question d'un ordre autrement plus personnel : l'origine de cette misogynie, de ce curieux puritanisme qui fait de la sexualité une obsession abhorrée. En ce sens, la maladie dont souffre Marlow, qui attaque un organe si intime, comme le souligne le psychiatre, peut être interprétée non plus seulement comme allégorie des affres de la création, mais «is explicitly linked with profound feelings of self-disgust and sexual guilt.»¹

* * *

«The songs, the songs. The bloody, bloody songs. The songs you hear coming up the stair. When you're a child. When you are supposed to sleep. Those songs.» (*The Singing Detective*, p. 220) Ce jugement à la fois méprisant et angoissé que porte l'auteur Marlow sur ce qui forme l'essentiel du style de la série reflète les sentiments mitigés de Potter à leur sujet et nous donne un indice précieux sur les différents registres, ironie, angoisse, étrangeté, nostalgie mêlée de

¹ Glen Creeber, op. cit., p. 172. Le mystère psychologique prend source dans une scène primale classiquement freudienne dans laquelle l'enfant Marlow surprend sa mère en train faire l'amour avec un ami de son père dans la forêt.

cynisme, que ces chansons peuvent susciter, contrairement à la comédie musicale classique.

C'est avec *Pennies for Heaven*, une minisérie produite en 1978 et qui forme une trilogie avec *The Singing Detective* et *Lipstick on Your Collar* (1993) ¹ que Potter a pour la première fois utilisé un procédé résolument anti-naturaliste : l'introduction de chansons que chantent les personnages en synchronisation labiale, d'après les versions originales, «whose lyrics and melodies usher in or echo a character's emotions». ² Ce qui différencie profondément les comédies musicales hollywoodiennes et le style de Potter, ce sont les liens qu'il tisse entre les chansons et le discours intérieur des protagonistes, de sorte qu'elles ne forment pas une solution de continuité par rapport à cette conscience-témoin, mais une pensée très concentrée qui produit des effets disruptifs, pathétiques ou lyriques, selon le cas. Dans *The Singing Detective*, les chansons ne sont pas des «épiphanies pleines d'illusion» comme pour Arthur, le protagoniste de *Pennies for Heaven*, ³ mais prennent source dans les ruminations hallucinatoires de Marlow, prisonnier de ses souvenirs, torturé par une fêlure inguérissable, hanté par des histoires et des personnages imaginaires ou réels, parfois fantastiques, qu'il réinvente selon un besoin incoercible de cohérence. Dans certains moments chargés d'une émotion si intense qu'elle en devient quasi insupportable, les chansons peuvent ménager une détente temporaire, ironique ou humoristique,

¹ Ces séries se déroulent respectivement dans les années trente, quarante et cinquante et constituent un vaste commentaire sur la dynamique médiative entre la culture populaire et l'histoire.

² *Potter on Potter*, p. 80.

³ *Ibid.*, p. 81.

comme dans cette scène absolument remarquable de la visite des médecins du premier épisode : Marlow, étendu sur son lit, presque nu comme le Christ en croix, perclus de douleur, totalement désespéré, humilié et impuissant, essaie d'expliquer son état d'esprit à l'équipe médicale qui «looms in a tilted, odd, disturbing perspective around Marlow, from his point of view.» (*The Singing Detective*, p. 24.) Traité comme un objet, avec la condescendance typique de ceux qui exercent un pouvoir exclusif, Marlow fait une crise d'angoisse, pleurant et riant à la fois : «Tears even bloody useless tears, sorry about, shame of, even tears oozing bloody useless, hurt the—ooh, the skin on my face and—heel! heel!—laugh— ooh it hurts my jaw and God! Talk about the Book of— the Book of Job I'm a prisoner inside my ooo own skin and and bones—» (*S. D.*, p. 28)

Au paroxysme de la tension émotive, Marlow voit la salle d'hôpital se transformer en club de nuit. Les médecins en smoking se mettent à chanter en «lip sync» *Dry Bones* interprétée par Fred Waring des Pennsylvanians, «complete with clicking dry-bone sounds» provenant des squelettes qu'ils manipulent, tandis que les infirmières, transformées en «chorus girls» aguichantes, «come between the rows of beds, dancing, allowing their shapely limbs to be 'tested'. (*S. D.*, p. 29) Cette parenthèse musicale, perçue uniquement par Marlow, lui redonne une certaine souveraineté par rapport à la tyrannie du système médical, tout en désamorçant l'émotion afin d'éviter que le pathos ne se transforme en excès mélodramatique.

En outre, lorsque les chansons prennent comme thème la souffrance amoureuse, elles jouent également le rôle de révélateurs

d'émotions inconscientes, profondément réprimées. À cet égard, pour paraphraser Potter, elles sont comme des pierres du passé lancées à Marlow prostré dans son lit : «They were the sharpest and most painful reminder of all the bad moments that had contributed to the wreckage.»¹ Toutefois, comme le fait valoir Peter Stead, la musique, presque toujours associée au club fictif du pastiche, le Skinscope, à l'atmosphère à la fois artificielle et sinistre, se teinte d'un certain jugement par rapport au genre musical dont elle dérive, «a world of cheap, easy stereotypes», tout comme le roman noir, mais dont la puissance d'évocation est telle qu'il est difficile d'y échapper.

Les chansons participent par ailleurs de ce fameux effet d'étrangeté, une des seules théories de Brecht qui ait résisté aux nombreux changements de cap qui ont marqué sa carrière d'homme de théâtre. Ce *Verfremdung*, traduit aussi par distanciation, aliénation, avait pour rôle de mettre en échec le processus d'identification du spectateur à l'action et aux personnages du drame afin d'éveiller ses facultés d'observation et sa capacité d'agir. Si Potter s'est permis une *certaine* linéarité narrative avec l'histoire policière, il l'a d'emblée déconstruite par l'utilisation ironique des clichés liés au genre noir, les intrusions musicales intentionnellement artificielles qui donnent à la scène un éclairage contrastant, l'insertion d'images récurrentes (le sinistre épouvantail que Marlow enfant voit dans un champ, à travers la fenêtre d'un train), les commentaires sarcastiques du narrateur, les interventions directes à la caméra du Singing

¹ Stead, Peter, *Dennis Potter*, Oxford, Seren Books, 1993, p. 112.

Detective, autant d'éléments qui détruisent la fausse transparence, l'illusion de la réalité créée par la *mimesis*.

Le processus de déconstruction initié par cette mise en abyme générique ¹ s'alimente également de la double métaphorisation de l'auteur et du lecteur, des dérapages temporels et narratifs qui désagrègent tout rapport univoque avec ce qui est posé comme «réel». Ainsi, la réflexivité, comme le souligne Dällenbach, «procédé de surcharge sémantique [dont l'énoncé] fonctionne au moins sur deux niveaux: celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une métasignification», permet-elle au récit de se prendre pour thème. ²

Mais paradoxalement, en obligeant le téléspectateur à suivre activement le mouvement de dislocation et de reconfiguration qui anime le récit, Potter instaure un mécanisme d'identification, d'empathie, d'autant plus puissante qu'elle est malaisée, abrupte, frustrée de l'effet de transcendance produit par une structure linéaire menant irrésistiblement à une vérité univoque. Car n'y a-t-il rien de plus intime et de perturbant que de naviguer dans la conscience extravagante, désordonnée d'un homme en pleine dérive qui ne nous offre, comme «solution à la mélancolie», que ses diatribes, sa délectation morose, ses souvenirs douloureux et les bribes d'un roman à quatre sous?

¹ Lucien Dällenbach a consacré un livre bien connu, *Le récit spéculaire* (Paris, Seuil, 1977), au concept de mise en abyme dont je m'inspire ici en partie.

² Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 62.

3. Labyrinthe narratif et sérialité

«Marlow : (*Shout*) Wait! Wait—!

But his other persona, the Singing Detective, is carefully, coldly, double-handedly aiming the gun.

(*Shout*) No, Wait! That's murder!

The Singing Detective's eyes flicker, registering the call. Then he looks at us—

Will you listen to that? Murder, he says. I call it *pruning*. Only one of us is going to walk out of here. Sweeter than the roses.

And he suddenly fires—phut! phut! In the bed, Marlow jerks violently, as a bullet hole is drilled into his forehead.»

(*The Singing Detective*)

Le décor trompeusement réaliste d'une salle commune d'hôpital sert d'ancrage temporel à partir duquel tous les dérapages et glissements narratifs du récit ont lieu. Les va-et-vient des infirmières, les chamailleries mesquines des patients, leurs misères étalées à la vue de tous, forment un microcosme dont l'éclairage violent, impitoyable, ne nous épargne aucun détail. Seul le personnel hospitalier peut se mouvoir dans cet espace restreint, mobilité à laquelle Marlow accède uniquement grâce à ses incursions imaginaires. À l'origine, Potter voulait que toutes les scènes d'hôpital soient tournées sur support vidéo et non cinématographique, comme les autres séquences, afin d'accentuer l'effet d'enfermement du décor, mais surtout l'intimité, l'intériorité et la théâtralité de scènes très longues et statiques dans lesquelles dominaient les dialogues. Mais finalement, le réalisateur a opté pour un tournage en 35 mm, ce qui a donné plus d'unité visuelle à la série, sans compromettre la facture théâtrale des séquences au «temps présent».

Dans les scènes d'hôpital, Potter transgresse intentionnellement toutes les «règles d'or» de l'écriture scénarique véhiculées dans une pléthore de manuels (surtout américains). La longueur des scènes, des

répliques et leur facture littéraire, cérébrale, les monologues, la staticité visuelle, l'absence d'une action dramatique soutenue, l'aspect repoussant du protagoniste (autre commentaire ironique sur le principe aristotélicien d'identification) constituent autant d'accrocs à la standardisation de l'écriture dramatique que l'on peut observer dans la plupart des séries télévisuelles.

Par ailleurs, la logique narrative aristotélicienne propre à l'intrigue classique dont le mouvement se déroule selon une progression dramatique aux articulations bien définies, cette logique mimétique qui en principe favorise l'investissement émotif du spectateur, se trouve désarticulée par une structure heurtée, dont l'incohérence se moule sur l'agitation, le flot de la pensée, du rêve, des révélations, des souvenirs. Ces stases, interruptions et discontinuités narratives se juxtaposent, formant un réseau sémantique dont chaque segment est éclairé par d'autres, de sorte qu'aucun sens dominant, général n'en émerge.

Ces intermittences structurales et sémantiques permettent également de dévoiler les mécanismes et stratégies de la rhétorique narrative par rapport à leur contexte médiatique (*pulp fiction*, film noir, chansons). Par exemple, dans la troisième séquence de l'histoire policière, au moment où des policiers repêchent le cadavre de la jeune femme sous les yeux des patients de l'hôpital, en pyjama, «their faces [...] intent, silent, accusing», le détective Marlow, que l'on voit pour la première fois, «1945-style, without psoriasis or seized joints, [...] is watching the recovery of the body with a burning intensity of expression. Then—he looks straight at us, lip curling.» C'est alors

qu'il dit : «Entertainment.» (*S. D.*, p. 10) L'image s'enchaîne sur Marlow, dans son lit d'hôpital, dont le regard, aussi intense que celui de son alter ego, semble nous dire : vous avez partie liée avec ce spectacle, vous en êtes inséparables.

* * *

Même s'il n'est pas rare de trouver, dans des oeuvres uniques (films et pièces de théâtre) une structure non linéaire, éclatée, il serait difficile d'y développer autant de niveaux narratifs spéculaires, d'y faire coexister et entrechoquer un si grand nombre de genres sans produire un galimatias informe et indigeste.¹ La sérialité a permis à Potter de donner une assise temporelle crédible aux divagations de son protagoniste, la temporalité décousue de la conscience que la maladie a libérée des frontières de la rationalité.

Ainsi, l'intrigue, affranchie des conventions aristotéliennes qui la régissent dans les récits classiques, se déploie *subjectivement*, selon les sauts, caprices et méandres parfois saugrenus, surprenants, du cerveau enfiévré de l'auteur, point de fuite de tous les récits. Potter établit constamment des liens entre la mémoire affective, l'intelligence narrative² (de l'auteur et du lecteur) et la configuration de l'intrigue, que reflète de façon très précise le montage qu'on pourrait lui aussi qualifier d'affectif, de subjectif.

¹ Potter a bien écrit une version filmique du *Singing Detective*, mais elle n'a jamais été produite.

² L'expression est de Paul Ricoeur. Pour lui, l'intelligence narrative est «forgée par la fréquentation des récits transmis par notre culture», in *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1984, p. 13.

L'étalement du récit en plusieurs épisodes ¹ favorise en outre un intimisme, un déploiement très pointilliste d'humeurs, d'états psychiques, de réactions trop infimes pour le grand écran ou la scène :

Normally in a movie a scene is two pages to two-and-a-half pages, or at the most three or four. But you can get three or four scenes on a page. Sometimes that's necessary. [...] But what I want to attend to is the natural shape and rhythm of a particular scene. If it takes twenty pages, it takes twenty pages, and that's something I will not compromise with. ²

Les scènes les plus longues sont, bien sûr, celles du temps présent, surtout pendant les séances de psychanalyse opposant Marlow et le Dr Gibbon, à partir du deuxième épisode. Or, dans un film ou une pièce de théâtre, Potter aurait été contraint à réduire le nombre de niveaux narratifs ³, à privilégier et à développer une intrigue dominante à laquelle se serait raccrochée une intrigue secondaire. L'affrontement avec le Dr Gibbon serait sûrement devenu, selon les paramètres narratifs du long métrage, le conflit principal du scénario, dans lequel ce médecin aurait fait figure d'antagoniste. La sérialité permet donc à l'auteur d'imaginer et d'explorer des voix / voies parallèles, convergentes, contrastantes, répétitives, cycliques, digressives, progressives qui forment un lacs narratif fragmenté, à la dérive du délire associatif du protagoniste.

Potter, en réponse à une question de Graham Fuller qui fait allusion au grand nombre de routes différentes qui s'offrent au téléspectateur

¹ Titre des épisodes suivant *Skin: Heat* (2); *Lovely Days* (3); *Clues* (4); *Pitter Patter* (5); et enfin, *Who Done it*

² *Potter on Potter*, p. 95.

³ Dans un autre contexte, c'est ce qui a attiré David Lynch vers le feuilleton, qui lui a donné l'occasion «to develop certain key preoccupations more effectively than in the features. The form's ability to accomodate and maintain a large number of diverse characters allowed him to indulge his affection for speech rhythms and the particular qualities of the performers' voices.» (*Lynch on Lynch*, London & Boston, Faber and Faber, 1997, publié sous la direction de Chris Rodley, pp. 155-156.

dans sa série, en identifie les strates narratives à un dédale (maze) «except that each step you take inevitably bumps you against the step you would have taken had you gone somewhere else.»¹ Il est possible de distinguer quatre niveaux narratifs bien précis dans ce réseau de passages alambiqués : le «temps présent», à l'hôpital; l'histoire policière, qui se passe en 1945; les souvenirs d'enfance de Marlow-auteur, dont on ne voit encore que des bribes dans le premier épisode (le train, les arbres), mais qui prendront de plus en plus d'importance au cours de la série; et enfin, l'intrigue mettant en scène sa femme Nicola et son amant, Binney², le sosie du protagoniste du roman policier. Tous deux projettent de voler le manuscrit que Marlow avait écrit il y a quelques années et qu'un grand studio américain serait intéressé à produire. Mais Potter sème quelques indices pour bien marquer qu'il s'agit d'une invention paranoïaque de Marlow qui s'inspire des quelques jalons narratifs reconstitués dans son histoire policière.

Au milieu d'une scène très convaincante, dans laquelle les deux personnages discutent des modalités de la supercherie, Binney «stops suddenly, then his tone changes. 'I have this awful— I have this awful dash he stops himself comma and all but shudders full stop' (*The Singing Detective*, p. 149) : ces intrusions typographiques marquent de façon évidente l'omniprésence de l'auteur, qui manipule tous les

¹ *Potter on Potter*, p. 93.

² Qui porte aussi le nom de l'amant de Mme Marlow (la mère de Philip) et celui d'un compagnon de classe du jeune Marlow, fils de l'amant de sa mère, et que le jeune Philip dénonce pour un forfait qu'il n'a pas commis. La culpabilité et la honte qui sont restées intactes chez Marlow s'expriment par la présence fantastique et récurrente d'un épouvantail que le jeune Philip voit de la fenêtre du train le menant, avec sa mère, à Londres. Il réapparaît aussi à Marlow adulte, à l'hôpital.

événements, mais dont la capacité de reconfiguration, se fragmentant au gré des caprices d'un cerveau agité, reste toujours fragile.

Ainsi, les niveaux narratifs, même repérables, n'offrent pas au spectateur le confort relatif de l'étanchéité. Non seulement se réfléchissent-ils les uns les autres, dans une dynamique de mise en abyme continue, mais encore font-ils l'objet d'une contamination analogique de plus en plus envahissante. Par exemple, on retrouve dans l'histoire policière un personnage à la Marlene Dietrich qui prend les traits du visage de la mère de l'auteur malade; or, ce personnage se fait assassiner, et on apprend vers la fin de la série que Mme Marlow s'est suicidée. Toujours dans l'histoire policière, au tout début, on voit les personnages du temps présent accoudés sur le remblai du pont surplombant le fleuve dans lequel on vient de repêcher la morte. Dans une autre scène du temps présent, le personnage de Sonia (de l'histoire policière) se mêle au personnel hospitalier réuni autour du lit de Marlow. En 1945, dans le bar du village où la mère du jeune Marlow joue du piano, les patients en pyjama, assis ici et là, sirotent un verre en compagnie des villageois. Dans la fameuse apothéose finale, les personnages fictifs du pastiche policier envahissent l'hôpital et tuent les patients, en un échange de feux croisés. La persona fictive de Marlow, le Singing Detective, tire une balle dans la tête de son créateur, avec ce commentaire : «I suppose you could say we'd been partners, him and me. Like Laurel and Hardy or Fortnum and Mason. But, hell, this was one sick fellow, from way back when. And I reckon I'm man enough to tie my own shoe-laces now.» (*S. D.*, p. 248.)

Ce ne sont que quelques exemples entre mille de la perméabilité de ces niveaux narratifs, se multipliant sous la pression de la voix délirante de l'auteur que le traumatisme psychologique profond de cette scène primale ne cesse de hanter; hantise d'autant plus douloureuse qu'elle s'enracine aussi dans la culpabilité, car il se sent responsable du suicide de sa mère que leur affrontement a provoqué. Cette multivalence, pourtant, est trompeuse : si elle illustre l'éclatement du sujet-auteur, elle représente aussi les balbutiements d'une quête, celle d'une vérité unificatrice, dont l'intrigue, même informe, même balbutiante, sert de véhicule.

La déconstruction trouve ainsi ses limites dans la rédemption finale du sujet accomplie à travers les méandres des souvenirs et de la fiction : «(...) Marlow's feverish imaginings and journeys back to the past are psychological detective clues in his attempt to reconstruct what Potter calls the *sovereign self*»¹

¹ Potter on Potter, p. 81.

CONCLUSION

«What is critical consciousness at bottom if not an unstoppable predilection for alternatives?»

Edward W. Said («Traveling Theory»)

«One of the key preconditions of the postmodern condition is the proliferation of signs and their endless circulation, generated by the technological development associated with the information explosion (cable television, VCRs, digital recording, computers, etcetera). These technologies have produced an ever increasing surplus of texts, all of which demand our attention in varying levels of intensity. The resulting array of competing signs shapes the very process of signification, a context in which messages must constantly be defined over and against rival forms of expression.»

Jim Collins («Television and Postmodernism»)

1. Résurgences gothiques II

«Gothic fiction gives shape to concepts of the place of evil in the human mind.»

Elizabeth MacAndrew (*The Gothic Tradition in Fiction*)

La récurrence d'archétypes narratifs qui, nés d'une poignée de romans gothiques fondateurs, à la fin du 18^e siècle, se perpétuent dans un grand nombre d'oeuvres romantiques et de romans populaires du 19^e pour investir le cinéma et la télévision dès leur création, ne me semble pas uniquement redevable à l'exploitation mercantile d'un lectorat et d'un auditoire «de masse». En ouvrant et colonisant un nouveau territoire fictionnel, celui, si bien défini par Goya, du «rêve de la raison» qui «produit des monstres», le roman gothique s'écarte résolument des canons institués par le roman réaliste, de Scarron à Fielding en passant par Benjamin Constant, schisme esthétique dont les répercussions se font encore vivement sentir de nos jours. Cette souveraineté du cauchemar, bousculant les «correspondances stables» caractéristiques du jugement classique, «destabilize part of the system

by creating turbulence and fluctuations within it and thus suspending its ability to decide on values.»¹

D'autre part, si les innovations technologiques en matière de publication, permettant à un grand nombre de lecteurs de s'engager dans un univers fictionnel jusque-là réservé à un cercle restreint d'amateurs, contribuent à cette déstabilisation des valeurs canoniques, le texte d'Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), dans lequel l'auteur développe la catégorie esthétique du sublime en art, va servir de point de rencontre entre les courants culturels apparemment divergents de la littérature industrielle et de la littérature institutionnalisée ou en voie de l'être. Comme l'écrit James B. Twitchell, «the printing press made the gothic novel possible, [but] Burke made it respectable», ajoutant plus loin qu'il a joué le même rôle, à son époque, que Susan Sontag aujourd'hui.²

Selon Burke,

if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person [...], they are capable of producing delight; not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror; which as it belongs to self-preservation is one of the strongest of all passions. Its object is the sublime. Its highest degree I call astonishment;³

¹ Calabrese, Omar, *Neo-Baroque: A Sign of the Times*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 25-26.

² *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 39. Cf. également «Notes on Camp» de Sontag dans *Against Interpretation*, New York, Dell, 1966.

³ In *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Routledge and Kegan Paul, 1958, p. 136.

Cette association du sublime et de l'horreur forme le point d'appui esthétique d'une *exploration sécularisée du mal* prenant source dans une lutte entre les pulsions contradictoires de l'inconscient.

Au centre de la narrativité de l'horreur se déployant dans l'espace symbolique du rêve séparé de la vie quotidienne, brûle la question toujours renouvelée de l'origine et de la nature du mal et, partant, de la nature humaine. Car le mal, s'il se teinte d'un certain atavisme dans les oeuvres gothiques classiques, n'est jamais posé comme inné, mais comme une déformation, une aberration, une sorte de «monstruosité psychologique» : «writers chose the Gothic tale as a vehicule for ideas about psychological evil—evil not as a force exterior to man [c'est moi qui souligne], but as a distorsion, a warping of his mind.»¹

Dans son célèbre récit *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr Hyde* (1885), adapté un nombre incalculable de fois au théâtre, au cinéma, à la télévision et dans des cartoons de toutes les époques, Stevenson pousse jusqu'à ses extrêmes limites le motif désormais classique du double maléfique, déjà exploité par Mary Shelley, entre autres auteurs, avec l'apparition du monstre créé par Frankenstein. Cependant, chez Stevenson, le soi maléfique n'est plus réfléchi en une manifestation extérieure, mais la schize se produit à l'intérieur du même personnage, détruisant la mince et fragile cloison qui séparait encore le bien du mal. L'animalité évidente du double maléfique de Dr Jekyll préfigure un ensemble de théories anthropologiques, scientifiques, sociologiques et psychologiques d'origine darwinienne et

¹ MacAndrew, Elizabeth, *The Gothic Tradition in Fiction*, New York, Columbia University Press, 1979, p. 5.

freudienne sur la bestialité innée de l'homme qui ne peut être contrainte que par les effets pacificateurs de l'éducation, de la culture, de la civilisation. Il s'agit d'un glissement important par rapport à la philosophie rousseauiste qui avait jusqu'alors imprégné toutes les oeuvres gothiques précédentes, et qui aura un impact considérable sur une grande partie des oeuvres contemporaines dérivant du gothique. Au motif du double va graduellement se substituer celui du monstre, extériorisation absolue du mal, incarnée la plupart du temps par des créatures extra-terrestres.¹ S'il est vrai que le monstre, comme l'affirme Claude Kappler

est un prétexte commode pour *échapper* [souligné dans le texte], échapper à soi-même, au monde, à cette connaissance qu'on prétend désirer passionnément mais dont on a si peur qu'on préfère l'emprisonner, l'accoutrer sous les oripeaux du monstre, de celui que, toujours, on veut faire parler mais dont on sait que jamais il ne répond dans un langage accessible.²

cela explique peut-être que se conjuguant à cette figure, les thèmes de l'envahissement (vampires, insectes, créatures monstrueuses, apparitions) et de la possession (entités diaboliques, fantômes) qui transforment l'humain *de l'extérieur*, finissent par dominer le fantastique gothique contemporain : le tourmenteur tourmenté du gothique classique, conscient des forces contradictoires qui le divisent, devient la victime impuissante d'une force maléfique souvent méconnaissable, innommable. Historiquement, l'un des exemples les plus représentatifs de cette extériorisation univoque du mal est sans

¹ La figure du loup-garou, formée à partir de légendes très anciennes datant du XIII^e siècle, représente une variation du thème de la transformation et n'apparaît que très rarement dans les productions gothiques classiques. D'autre part, le double constitue un thème très courant dans les oeuvres de fantastique dérivant d'Hoffmann, celles de Poe, à l'occasion, de Gogol et de Dostoïevski, surtout, pour ne nommer que ces exemples.

² *Le monstre : Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 46.

nul doute la figure du vampire, telle qu'interprétée par Bram Stoker dans son roman *Dracula* (1897). Je ne tenterai pas ici une reconstitution historique des avatars du vampire dans la littérature du 19^e siècle, ni de ses nombreuses incarnations cinématographiques, la plupart inspirées de l'oeuvre de Stoker.¹ Cependant, il me paraît important de noter que dès sa première apparition en littérature dans *The Vampyre*, de Polidori (1819) jusqu'à *Varney, the Vampire*, de Rymer (1848), le vampire, aristocrate de vieille souche anglaise, est représenté comme *faisant partie* de la société. Ses prédatations sont vite interprétées de façon métaphorique comme parasitisme économique d'une ancienne classe privilégiée, jusqu'à prendre, sous la plume de Marx, le sens figuré d'exploiteur capitaliste et ainsi passer dans le vocabulaire courant.

Or, le vampire de Stoker, d'origine slave et dont les ancêtres remontent au Moyen Age, représentant une menace de l'extérieur, détruit l'allégorisation progressive du mythe pour redevenir le monstre archaïque du folklore. Si le texte a fait l'objet de nombreuses lectures psychanalytiques et socio-politiques qui ont redonné au vampire, en aval, si on peut dire, tout son pouvoir d'évocation métaphorique, il n'en constitue pas moins, à mes yeux, une régression idéologique que l'on retrouve dans de nombreux films d'horreur et séries télévisuelles de science-fiction ou de fantastique plus récents, dans lesquels prévaut une conception du mal essentiellement

¹ Cf., entre autres livres traitant directement de la question, *Shadow of a Shade: A Survey of Vampirism in Literature* de Margaret L. Carter (New York Gordon, 1975; *The Vampire in 19th Century Literature* de Carol A. Senf (Bowling State University Popular Press, 1988); et enfin, *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature* de James B. Twitchell (New York, Oxford University Press, 1981).

manichéenne. Prenant sa source dans le mythe de la bipolarité biologique de l'homme, dont le comportement serait contrôlé par deux systèmes «*separate and independent [...]: the old-fashioned, primitive, but very powerful emotional-conditioned system, and the new-fangled, recent, cognitive system*»¹, le monstre prend désormais à charge la destructivité humaine. Représentant le pôle primitif de l'homme dominé par l'émotion qui serait à l'origine des comportements destructifs, le monstre participe d'un détournement dont la simplicité a séduit une grande partie de l'opinion publique et, par ricochet, de nombreux créateurs de séries télévisuelles qui y trouvent la dynamique essentielle de leurs récits.

Par contre, quand le monstre prend la figure humaine de la psychose, les causes de son comportement sadique, déviant, criminel sont systématiquement réduites à leur dimension psychologique, ce qui implique un désengagement politique absolu : «*The belief that human beings are rotten at the core, that there is a beast within us which causes us to commit evils that our rational selves blush to think of [...] helps to lift from the individual's shoulders the burden of responsibility for disreputable behaviour [...].*»² Et enfin, quand le monstre est incarné par une variation du vampire, le zombie (un vampire ayant subi une lobotomie, pour emprunter l'expression de Twitchell), il ne constitue qu'un prétexte pour déployer une violence

¹ Propos de Eysenck, H. et de D.K.B. Nias, cité par Joseph Gixti dans *Terrors of Uncertainty: The Cultural Contexts of Horror Fiction*, London and New York, Routledge, 1989, p. 85.

² Joseph Gixti, op. cit., p. 87.

crue, gratuite, qui laisse peu de place à une interprétation métaphorique... ¹

Dès les origines de la fiction gothique, deux conceptions du mal se sont développées, traversant tour à tour les écrits fantastiques des 19^e et 20^e siècles pour resurgir dans les productions cinématographiques et télévisuelles : la destructivité humaine, s'enracinant dans un contexte social précis et le mal mythifié à saveur religieuse, qui prend sa source dans des forces maléfiques venues d'ailleurs ou dans une schize mentale solipsiste, qui menace l'intégrité sociale tout en restant totalement isolée de la société. Ce n'est sans doute pas un hasard si le mal mythifié domine les séries dont l'économie narrative dépend lourdement de l'intrigue pour l'intrigue, d'un récit, en somme, dans lequel l'auteur refuse d'assumer, de mettre au jour, d'ouvrir et d'interroger les discours véhiculés implicitement par le texte à travers une joute dialogique.

C'est le cas de la série *Twin Peaks* dans laquelle, malgré la juxtaposition contrastée, parfois grotesque de genres et de registres qui provoquent de constants dérapages par rapport aux aspects plus conventionnels du récit, l'idéologie ne diffère en rien des *soap operas* les plus apolitiques, voire réactionnaires. En réalité, les maniérismes formels et stylistiques qui semblent si surprenants, si audacieux et nouveaux à la première écoute, cette esthétique du choc d'éléments incompatibles, du mélange perturbant du comique et du terrifiant

¹ Il n'est pas étonnant que les figures les plus littéralement monstrueuses se retrouvent surtout dans la fiction pour enfants et adolescents. Ceux-ci, vivant les affres de crises de croissance successives, sont constamment investis par les «pressions de l'inconscient», pour reprendre l'expression de Bruno Bettelheim (Cf. *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1976) et le monstre en constitue la projection privilégiée.

typique du grotesque, n'arrivent pas à camoufler l'inanité profonde du contenu, ou pire, sa nostalgie régressive, sa misogynie complaisante, avilissante, son sentimentalisme confinant parfois à la mièvrerie, son sensationnalisme voyeuriste dans l'étalage d'une violence gratuite, son refus d'affronter lucidement et courageusement la vraie horreur éludée de la série, l'inceste.

À cet égard, on pourrait dire que «if a modern artist is attempting to horrify without being political [...], he or she will almost inevitably be drawn to unresolved sexual confusions in which implied and/or stated incest will often be present.»¹ Quoique ce commentaire concerne la peinture, il me paraît s'appliquer tout à fait à la stratégie narrative des créateurs de *Twin Peaks* qui absolvent les tortures morales et physiques endurées par Laura (entre autres victimes féminines) en donnant au mal une origine surnaturelle.

* * *

Comme le rapporte Chris Rodley dans son livre consacré à David Lynch, les critiques de cinéma ont accueilli avec une remarquable uniformité, c'est-à-dire une surprise presque horrifiée, la nouvelle que le «génial» auteur de *Eraserhead* et *Blue Velvet* allait commettre un feuilleton télévisuel. Il ajoute plus loin : «However, thanks to the partnership with Mark Frost —who had considerable experience of working within the confines of weekly TV drama— *Twin Peaks* came to pass. In the event, constraints relating to 'taste' and content not

¹ Twitchell, James B., *Forbidden Partners: The Incest Taboo in Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1987, p. 45.

only posed few real problems for *Twin Peaks*, but resulted in some ingenious solutions.»¹

Or, s'il est un vaste malentendu que la critique journalistique et universitaire a contribué à créer et à perpétuer, c'est que la série *Twin Peaks* a été innovatrice au point de marquer un point tournant dans les pratiques télévisuelles courantes. Par ailleurs, comme le fait remarquer Andrew Goodwin, «between the lines of almost every word written about the series, there was an implicit hostility to popular television»², hostilité qui a aveuglé les critiques sur le fait que *Twin Peaks*, malgré la qualité toute cinématographique de l'image et du son, ses dérapages génériques, ses juxtapositions de registres dissonants et ses effets de miroir intertextuels, était en réalité de la très mauvaise télévision : «while nodding and winking hysterically at the upscale audience who thought *Moonlighting* was terribly experimental, *Twin Peaks* is trying to have its formulaic cake and eat itself.»³, autophagie stylistique qui forme le contrepoint esthétique d'un désistement cynique par rapport à l'impact sémantique du texte.

Même si ses auteurs tournent parfois en dérision les conventions génériques, esthétiques et expressives intermédiatiques déjà tout à fait rodées, sinon usées, ils ne le font que de façon intermittente, pas seulement pour bousculer les horizons d'attente du téléspectateur, mais pour orienter l'interprétation de scènes-pivots. Par exemple, dans l'épisode 17, la scène de la mort de Leland, le père incestueux et

¹ *Lynch on Lynch*, London & Boston, Faber and Faber, 1997, p. 155.

² «Weird and not so Wonderful», in *The Listener*, vol. 123, no 3164, 10 mai 1990, p. 32.

³ Andrew Goodwin, op. cit., p. 32.

meurtrier, est réalisée pour mettre en relief, *sans aucune ironie*, sa nature pathétique, «encouraging the viewer to empathize wholeheartedly with the horrified father», qui devient ainsi une *victime*, ce qui nous incite, *a posteriori*, à réinterpréter sous un éclairage plus lénifiant la scène horrifiante de l'épisode 15 dans laquelle Leland, possédé par Bob, assassine Maddie, la cousine de Laura et son sosie.

En outre, cette série n'a jamais inspiré la création d'une nouvelle génération de textes lui empruntant ses éléments les plus productifs. Ce qu'enveloppent ses oripeaux pseudo-avant-gardistes et ses coquetteries post-modernes, c'est la juxtaposition de surfaces sémiotiques déjà expérimentée dans certaines séries «pop» des années soixante, dont *The Avengers*, sur le registre de la comédie policière, forme l'exemple le plus représentatif.

Mark Frost et David Lynch, les cocréateurs de *Twin Peaks*, rejettent, à l'instar du pop ainsi que de la fiction mélodramatique, «the idea that the true meaning is hidden behind the surface appearance, a fundamental axiom of the television play constructed around the 'in depth' exploration of character.»¹ Ainsi, non seulement tous les personnages, du plus familier au plus grotesque, sont totalement privés d'épaisseur psychologique, mais un grand nombre d'entre eux sont identifiés à un objet, une caractéristique physique, une phobie ou une obsession formant une entité sémiotique statique, absolue, proche du symbole et du mythe.

¹ Buxton, David, *From The Avengers to Miami Vice: Form and Ideology in Television Series*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, p. 97.

À cet égard, mais aussi à plus d'un chef, *Twin Peaks* possède une grande affinité avec le mode mélodramatique et le courant gothique régressif qui, comme je le soulignais plus haut, mythifie le mal en l'apparentant non à la société ni à ses agents, mais à une entité occulte.¹ Dans *Twin Peaks*, c'est Bob qui en constitue l'agent, incarnation, sous les traits d'un hippie attardé grotesque, du diable. Le choix du mot grotesque n'est pas fortuit : si l'on considère l'une des définitions qu'en donne Philip Thompson dans son excellent ouvrage *The Grotesque*, «the interweaving of totally disparate elements, producing a strange and often unpleasant and unsettling conflict of emotions»², la figure de Bob s'y conforme parfaitement, car en elle, se conjuguent l'esprit contestataire des années soixante auquel s'identifient la plupart des baby boomers formant une grande partie de l'auditoire visé par la série, et une destructivité intemporelle, inhumaine, théologique, fétichisée dont les effluves archaïsantes masquent les origines réelles. À ce titre, ce n'est pas un hasard si on peut identifier la figure de Bob aux bas-fonds de l'Amérique prospère, l'agent de la marginalité cherchant à détruire la normalité incarnée dans la classe moyenne et qui finit par investir jusqu'à la personnification absolue du bien, l'ange-détective Dale Cooper.

Les propos de Lynch lui-même sur la création de ce personnage surnaturel me semblent témoigner d'une certaine nonchalance par rapport à sa façon d'aborder le thème de la destructivité. Il convient d'abord de souligner que ce personnage ne figurait pas du tout dans le

¹ Il est possible que l'intention sous-jacente à cette occultation ait été parodique; mais une parodie ne serait-elle pas aussi paralysante et rétrograde en nous donnant une occasion idéale de désistement?

² London, Methuen, 1972, p. 14.

synopsis présenté au diffuseur, et conçu principalement par Mark Frost. Cette idée est venue à Lynch en cours de tournage, «éclair de génie» dont il ne pouvait certes pas mesurer l'impact sur l'ensemble de la série, puisqu'il n'avait aucune expérience en matière de planification d'une fiction sérialisée sur de nombreux épisodes.¹ Voici comment Lynch raconte l'événement :

We were shooting in Laura Palmer's bedroom, and Frank's in there², doing his thing. He's moving the furniture around, and he moves this chest-of-drawers and it ends up in the doorway. So now Frank is in the room and everybody else is outside, and someone—and I don't know who it was—said, 'Frank, don't lock yourself in the room', you know. And, BINGO! This thing comes in my head and I said, 'Frank, are you an actor?' He said, 'Yes!' And I said, 'You're in this movie!' Then he says, 'What am I gonna do?' And I says [sic], 'I don't know', but you're in this movie.'³

Lynch tourne une version du panoramique balayant la chambre de Laura sans Frank, puis, ne sachant toujours pas où cette idée va le mener, il demande à Silva de s'accroupir derrière le lit de Laura : «'Just look at this mark. Don't move. Don't blink. Just look.' And we did the same thing; panned with the same pace, everything. And it was kind of scary, because you don't know what it's leading to.» (Lynch, p. 164)

Par la suite, il tourne une scène avec Sarah, la mère de Laura, dans laquelle celle-ci, étant censée avoir la vision du pendentif orné d'un coeur, pousse un cri déchirant. Lynch est ravi, mais un technicien lui fait remarquer que quelqu'un est reflété dans un miroir du décor. Il s'agit de nul autre que Frank, et Lynch garde la scène, «but I still

¹ Dans le contexte d'un film unique, ce genre d'improvisation n'entraîne pas de conséquences narratives aussi lourdes puisque le film forme une entité auto-suffisante.

² Frank Silva était un employé aux décors.

³ *Lynch on Lynch*, London & Boston, Faber and Faber, 1997, publié sous la direction de Chris Rodley, pp. 163-64. Toutes les autres citations provenant de ce livre seront identifiées entre parenthèses par *Lynch* et la page.

didn't know what the hell it meant.» (*Lynch*, p. 164) C'est ainsi qu'erreurs techniques et improvisation ont été à l'origine d'un glissement générique et narratif majeur que Lynch a laissé en héritage aux continuateurs de la série avant de les abandonner en plein milieu pour aller tourner un film, *Wild at Heart* : «Although I loved the idea of a continuing story, those stories have to be written, and every week you have to do another show, and pretty soon it catches up with you and you find you don't have enough time to get down in there and do what you're supposed to do. And it becomes something you don't really want to do.» (*Lynch*, p. 182) Il est vrai que la nécessité de créer un grand nombre d'épisodes peut devenir une servitude qui risque de tuer l'élan initial : il faut une énergie et une discipline hors du commun pour sauvegarder cette vitalité créatrice, et peu d'auteurs y parviennent.

D'autre part, la dynamique narrative de *Twin Peaks* repose essentiellement sur une incompatibilité virulente entre deux instances de genres : l'intrigue policière se modelant sur le «wodunit» dont les traditions remontent à Poe et à Wilkie Collins, et le *soap opera*, qui possède en commun avec son devancier, le feuilleton romanesque, un grand nombre de personnages et d'intrigues imbriquées les unes aux autres et dont aucune, en principe, ne domine. Le projet initial, né d'une rencontre entre le scénariste Mark Frost, coscénariste de *Hill Street Blues*, et le cinéaste, était censé «mix a police investigation with the ordinary lives of the characters.» (*Lynch*, p. 158)

Or, ce mélange est devenu une mixture intertextuelle dont les variations paradigmatiques, «in which the same textual elements from

earlier episodes are repeated but given *completely different* [c'est moi qui souligne] inflections», mènent tout droit à la banalisation de la violence faite aux femmes dans la mesure où ces inflexions finissent par se neutraliser les unes par rapport aux autres. En ce sens, les nombreux méandres narratifs de *Twin Peaks*, forçant le téléspectateur «to fill gaps from weeks back with such capricious tenacity»,¹ les engage dans un processus de décryptage si ardu qu'il obnubile toute inférence interprétative plus large de la série. Ainsi, l'extrême fragmentation des intrigues parsemées en multiples pièces détachées tout au long de la série ne vise pas seulement à un effet d'étrangeté : cette surcharge stylistique séduisante ne fait que «reconditionner» une série d'archétypes narratifs usés à la corde tout en activant le plaisir régressif d'une détection irrationnelle, onirique, pseudo-visionnaire, car ne vaut-il pas mieux, comme le soutient Lynch, «not to know so much about what things mean»?²

* * *

Dans la série *Twilight Zone*, Rod Serling reprend certains tropes narratifs de la science-fiction et du fantastique popularisés par la littérature, la *pulp fiction* et le cinéma (invasions extra-terrestres, possessions, pactes démoniques, apparitions, monstres, etc.), les insérant dans un contexte socio-politique ou philosophique concret,

¹ Chisholm, Brad, «Difficult Viewing: The Pleasures of Complex Screen Narratives, in *Critical Studies in Mass Communication*, no. 8, 1991, p. 398. Comme le souligne l'auteur de l'article, dans le 20^e épisode de la série, le public doit jongler avec 11 intrigues parallèles, plus que le double de séries, pourtant complexes, comme *L.A. Law*.

² Interview de Lynch dans *Rolling Stone*, citée par Diana Hume George dans son article «A Feminist Reading of *Twin Peaks*», in *Full of Secrets, : Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, publié sous la direction de David Lavery.

actuel. Cette sécularisation de vieux motifs lui sert non seulement de paravent pour échapper à la censure mais aussi d'hameçon pour attirer un public plus large qu'il pourra alors interpeller par rapport à un sujet exigeant, délicat, à saveur polémique.

C'est le cas de *Death's-Head revisited*, épisode dans lequel Serling dépoussière le vieil arsenal gothique du château hanté, le remplaçant par un camp de concentration abandonné. Un ex-militaire SS, mû par une nostalgie pathologique, rend visite au camp de Dachau qu'il dirigeait. De plus en plus intoxiqué par l'ancien sentiment de puissance que réveillent ses réminiscences malsaines, il se revoit en uniforme et imagine ses victimes qui réapparaissent dans les dortoirs, se levant péniblement de leur grabat, ou dans la cour, pendus aux gibets, ombres diaphanes, pitoyables, impuissantes. Mais soudain, l'officier nazi aperçoit un ancien prisonnier «en chair et en os», un revenant en réalité qui, de concert avec les autres fantômes du camp, fera subir un procès au tortionnaire pour ses crimes contre l'humanité. L'officier est retrouvé inconscient sur le sol de la cour par le chauffeur qui l'y avait emmené et par un médecin qui se demande, troublé : «Dachau : Why does it still stand? Why do we keep it standing?». À cette question, Serling répond, hors champ, sur un panoramique montrant les gibets, les bâtiments en ruine, le mirador, les portes recouvertes de barbelés qui se referment :

All the Dachaus, the Belzees, the Buchenwalds, the Auschwitzes, all of them must remain standing, because they are monument to a moment in time when some men decided to turn the earth into a graveyard. In doing so they showed all their reason, their logic, their knowledge, but worst of all, their conscience. The moment we forget

this, the moment we cease to be haunted by the remembrance, then we become the gravediggers. ¹

Se faisant l'écho de rescapés comme Primo Levi, qui écrit : «Se comprendere è impossibile, conoscere è necessario, perché ciò che è accaduto può ritornare, le coscienze possono nuovamente essere sedotte ed oscurate: anche le nostre.» ², Rod Serling refuse le confort soporifique de faire retomber tous les torts sur une seule nation, de même qu'il ne trouve jamais un refuge facile dans une occultation fantasmagorique des sources réelles d'une destructivité trop humaine. Je vois une analogie frappante entre les diatribes tour à tour passionnées, révoltées et parfois sarcastiques de Serling comme narrateur hétérodiégétique de la série et les nombreuses critiques virulentes qui émaillaient les feuilletons de Reynolds, par exemple, dans lesquels le sérialiste adoptait des tropes narratifs populaires dans le but de dénoncer les iniquités sociales.

* * *

Vers la fin des années soixante, pendant la guerre du Viêt-nam, les soulèvements étudiants, les mouvements de libération des Afro-américains et les multiples agitations pacifistes, un auteur-producteur, Dan Curtiz, crée une série extrêmement curieuse, formant une sorte d'enclave archaïque, atemporelle, apolitique, un îlot narratif précapitaliste au milieu de tous ces raz-de-marée sociaux : il s'agit du

¹ Cet épisode est disponible, en vente ou en location, sur vidéocassette VHS, volume 10 de la collection CBS Video.

² In *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 257. «S'il est impossible de comprendre, il est nécessaire de savoir, parce que ce qui s'est passé peut revenir, les consciences peuvent de nouveau être séduites et obnubilées, même les nôtres.» Ma traduction.

feuilleton gothique *Dark Shadows*, diffusé pour la première fois le 27 juin 1968. Mille deux cent quarante-cinq épisodes plus tard, l'émission est retirée de l'affiche en 1971, pour renaître sous forme de long métrage puis, de 1990 à 1991, de série *prime time* qui sera annulée après douze épisodes seulement.

Jamais ne m'a-t-il été donné de voir une série télévisuelle aussi proche de ses devanciers, le *romance*, le mélodrame et le *penny dreadful* gothiques. Contrairement à *The Kingdom*, de Lars Von Trier, et de la plupart des séries d'inspiration gothique présentées à la télévision comme *Buffy, the Vampire Slayer* et *American Gothic* dont l'action se déroule à une époque récente, dans un milieu tout à fait familier à l'auditoire (un hôpital, un collège, un village, respectivement), *Dark Shadows* renoue avec les motifs du roman gothique classique en situant l'action dans un domaine mystérieux, isolé, Collinwood, dans lequel coexistent deux demeures, l'une plus récente, où habite la famille Collins, et l'autre, très ancienne, «the Old House», sépulture du passé de la famille et de ses secrets.

Si l'on compare les conditions de tournage de ce feuilleton, les mêmes que pour tous les *soaps* de l'époque (enregistrement très rapide en studio sans répétitions préalables, avec une seule prise de vue, des décors limités et deux caméras vidéo), avec les modes de production des feuilletons littéraires, un élément commun affleure : la nécessité d'écrire les textes à un rythme effréné, ce qui oblige les auteurs à puiser dans tout un «réservoir» de poncifs narratifs déjà

exploités dans d'autres médias. En ce sens, *Dark Shadows* constitue un répertoire presque exhaustif de tous les motifs récurrents de la littérature fantastique : occultisme, sorcellerie, possession, vampirisme, transformations, dédoublements, apparitions, visions, revenants, etc.

La «richesse» quasi frénétique de ce répertoire et des intrigues les mettant en scène est directement liée à l'exigence toute commerciale de maintenir l'attention du public; ainsi, la figure du vampire, incarnée par un ancêtre de la famille Collins, Barnabas, a été créée au moment où les cotes commençaient à décliner, afin de galvaniser l'intérêt languissant de l'auditoire. Ce qui apparaît comme «nouveau» aux yeux du public constitue en réalité un archétype très ancien, pour ainsi dire parachuté dans un autre contexte médiatique sans aucune modification ou presque. Barnabas incarne un clone de ses ascendants, Varney et Dracula, dans lequel s'hybrident à la fois leur humanité et leur monstruosité. Et l'humanisation du monstre que l'on pouvait déjà voir à l'oeuvre dans le feuilleton littéraire *Varney, the Vampire*, est à mon sens un effet direct de la sérialisation qui, maintenant un contact constant entre le public et les personnages de l'histoire, oblige le feuilletoniste à leur donner une dimension pathétique.

D'autre part, la domination de l'intrigue commune aux feuilletons littéraires et télévisuels, l'*éloquence* absolument irrésistible de l'histoire, transcendent la manière dont elle est racontée. On pourrait dire qu'elles évacuent l'auteur dans la mesure où, à l'instar des «old stories of classical times, we do not ask who was the author who wrote about Jason and the Argonauts or Orpheus and Eurydice; we simply

know the story.»¹ La mythologie gothisante, fondée par les auteurs de l'époque classique du *romance* gothique, Ann Radcliffe, Horace Walpole, William Beckford, Sophia Lee, Matthew Lewis et Mary Shelley, lorsqu'elle n'est pas reformulée, adaptée, recontextualisée par les auteurs, comme l'a fait Serling dans *Twilight Zone* et Chris Carter dans *The X-Files*, par exemple, finit par prévaloir contre les notions d'origine et d'individuation propres à l'auctorialité.

2. Sémantique de la sérialité

«Any ultimate resolution—for good or for ill—goes against the only moral imperative of the continuing serial form: the plot must go on.»

Jane Feuer («Melodrama, Serial Form and Television Today»)

Historiquement, trois types de sérialité ont caractérisé la littérature industrielle depuis son émergence dans les années 1830 : la sérialité ouverte du feuilleton (publié quotidiennement) à intrigues multiples, non conçues en fonction d'un dénouement mais dans une structure du rebondissement potentiellement infinie (*les Mystères de Paris, Varney, the Vampire, Rocambole*); le roman sérialisé dont les intrigues, gravitant autour d'un pivot narratif, mènent nécessairement à une résolution (les oeuvres de Collins et de Dickens, par exemple); et les chroniques familiales formant divers cycles que l'on peut lire séparément, une fois publiés en volumes, mais qui sont tous liés chronologiquement (les «Carlingford Chronicles» de Margaret Oliphant).²

¹ Wilson, A. N., Introduction à *Dracula*, de Bram Stoker, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. xvii.

² Les romans de Balzac constituent un cas particulier, car si l'auteur a dû se plier aux contraintes du découpage, il a conçu son oeuvre en fonction de son immense projet de *cartographie narrative* qui appelait nécessairement une structure expansive, arborescente, colonisant tous les territoires de la vie sociale et intime.

La sérialité télévisuelle, dès ses débuts, s'est élaborée sensiblement selon les mêmes paramètres que la sérialité littéraire, avec l'appoint de la structure cinématographique aristotélicienne de l'oeuvre unique. Il ne s'agit pas d'une influence directe, toutefois, mais de «l'effet du médium» qui a imposé des modalités de découpage plus ou moins analogues à celles de la littérature industrielle. Néanmoins, la formation des différentes sérialités télévisuelles a été profondément influencée par une caractéristique reliée au mode de diffusion spécifique de la radio et de la télévision : la programmation établie en fonction du genre de public à l'écoute le matin, l'après-midi et le soir à l'heure d'audience-pointe.

Aux États-Unis, notamment, la programmation a été d'emblée ségrégative, axée sur une démarcation quasi absolue entre le public du jour et celui du soir. Ainsi, la fiction diffusée pendant les heures de travail s'adressait-elle à un public exclusivement féminin ¹, ce que reflétait le type de publicité inséré entre les segments du feuilleton (produits ménagers, cosmétiques, etc.). La sérialité ouverte, dont les nombreuses intrigues parallèles pouvaient facilement être découpées en fragments sans qu'il soit nécessaire de tenir compte d'un ensemble narratif appelant un dénouement, s'était déjà imposée d'entrée de jeu à la radio comme seule forme en mesure de s'adapter aux habitudes de vie des ménagères, écoutant la radio au milieu de leurs nombreuses tâches domestiques.

¹ Et aux enfants, bien entendu; mais je ne n'aborderai pas cet aspect de la question. Notons qu'au courant du 19e siècle, si l'alphabétisation des classes laborieuses a permis à un nombre croissant de femmes d'accéder à la fiction littéraire, le public des feuilletons reste généralement très varié, quel que soit le type de sérialité adopté.

Il était donc tout à fait naturel que cette forme soit adoptée également pour la fiction télévisuelle diffusée le jour, le *soap opera*, qui s'adressait au même type d'auditoire, dont l'écoute, interrompue par toutes sortes d'activités, était distraite, obligeant les scénaristes à répéter constamment certains éléments diégétiques : à l'esthétique de l'interruption s'est ainsi ajoutée celle de la répétition. En outre, «the prolongation of events (rather than their compression as in most other narrative forms), and the construction of a world that is for the most part an interior one»¹ se présentaient, sur le plan de la réception, comme une espèce d'extension de la vie quotidienne, qui en épousait la discontinuité sur le plan structurel mais en imitait la continuité par les itérations diégétiques et par le retour à jour et à heure fixes de la même émission.

Il en est allé tout autrement pour la programmation du soir, qui visait un public mixte, mais surtout masculin, d'où la prédominance d'émissions fortement marquées par un genre substantivisé reflétant les goûts présumés de cet auditoire : les séries policières, fantastiques, les westerns et la science-fiction ont formé l'essentiel des genres adoptés, si on met à part, bien sûr, les comédies de situation qui s'adressaient à toute la famille. Partant, la publicité, composée d'annonces de produits de consommation supposant un plus grand pouvoir d'achat (voitures, cartes de crédit, etc.), visait tout particulièrement les hommes.

¹ Allen, Robert C., «On Reading Soaps», in *Regarding Television: Critical approaches*, Los Angeles, The American Film Institute, 1983, p. 100. Publié sous la direction de E. Ann Kaplan.

À première vue, cette démarcation des publics pourrait expliquer que dès l'avènement de la télévision jusqu'aux années quatre-vingt, absolument toutes les séries américaines diffusées à heure de grande écoute étaient épisodiques et généralement tournées sur pellicule 16 ou 35 mm, préservant partiellement une esthétique et une structure narrative dérivées du cinéma classique, dont le sens «ultime» reposait sur le dénouement, c'est-à-dire le rétablissement d'une cohérence sémantique unifiante et, la plupart du temps, rédemptrice.

C'est du moins l'hypothèse de nombreuses critiques féministes poststructuralistes s'inspirant des travaux de Laura Mulvey, qui voient dans la forme épisodique héritée du cinéma et fondée sur la structure aristotélicienne classique l'expression d'une narrativité exclusivement masculine.¹ Il ne faut donc pas s'étonner que le *soap opera* soit devenu le terrain privilégié des lectures féministes dont le programme politique se fonde sur une tentative de réhabiliter ce genre méprisé, conpués ou tout simplement négligé par la critique, et de le construire comme forme progressiste, sinon subversive : «Just as Sarraute's work is opposed to the traditional novel form, soap opera is opposed to the classic (male) film narrative, which, with maximum action and

¹ Cf. *Visual and Other Pleasures* de Laura Mulvey, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989, surtout les chapitres 2 et 3. Dans sa lecture psychanalytique du cinéma hollywoodien classique, s'inspirant des travaux de Lacan et de Christian Metz, Mulvey identifie la structure narrative du film classique à une «division du travail active/passive hétérosexuelle», dans laquelle «the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. [...] Hence the split between spectacle and narrative supports the man's role as the active one of advancing the story, making things happen.» (p. 20) En outre, son pouvoir comme agent de l'intrigue coïncide avec celui du spectateur dont il oriente le regard.

minimum, always pertinent dialogue, speeds its way to the restoration of order.»¹

Assimilant la téléspectatrice à une mère tolérante, pouvant s'identifier tour à tour à la victime et à la fautive de trouble, Modleski en conclut que la sérialité ouverte, génératrice d'un désordre permanent qui encourage les jugements ambivalents, jamais stables, représente une forme progressiste : «soaps, contrary to many people's conception of them, are not conservative but liberal».² Ellen Seiter, quant à elle, s'appuyant sur l'hypothèse postulée par Eco de lectures *transversales* de textes pourtant «fermés» à l'origine, affirme que les téléspectatrices peuvent interpréter le feuilleton de différentes façons, lesquelles «do not exclude or negate the widespread negative interpretation of soap opera viewing as escapist fantasy for women working in the home.»³

Dans le même ordre d'idées, mais sans en tirer de conclusion aussi radicale, Charlotte Brunson, analysant le feuilleton britannique *Crossroads*, fait valoir que la pluralité des intrigues et les diverses interprétations dont fait l'objet un dilemme donné, «discussed by different characters in 'their own' environment», s'alliant à l'économie

¹ Modleski, Tania, «The Search for Tomorrow», in *Feminist Television Criticism: A Reader*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 44. J'aborde déjà cette question dans la 2e partie du chapitre 6, sur le *soap opera* américain; si je la reprends ici, c'est pour mieux l'approfondir en procédant à une analyse comparative de différentes formes de sérialité ouverte et fermée et de leur charge sémantique par rapport au contenu et aux registres expressifs d'émissions précises.

² Ibid., p. 39. Cependant, le rapprochement qu'elle effectue entre la suspension systématique du dénouement qui caractérise la sérialité ouverte du *soap* et la vie quotidienne des ménagères conditionnée par l'attente me semble tout à fait juste. Comme elle l'affirme dans *Loving with a Vengeance*, «The narrative, by placing ever more complex obstacles between desire and fulfillment, makes anticipation an end in itself.» (New York, Methuen, 1982, p. 88.)

³ Citée par Robert C. Allen, op. cit., p. 100.

de l'interruption propre au feuilleton et à la procrastination du dénouement, incitent le téléspectateur «to engage in exactly the same type of speculation and judgement.»¹ Cependant, elle ne questionne jamais l'assimilation qu'elle opère implicitement entre la sérialité ouverte, un auditoire exclusivement féminin et la narrativité du feuilleton, enracinée dans la sphère de la vie personnelle et quotidienne.

À cet égard, s'il est juste de penser que la continuité narrative du feuilleton a favorisé dès son apparition un contact plus étroit entre contenu diégétique, quotidienneté et domesticité, rien ne nous permet de croire que la sérialité ouverte ait été le domaine exclusif des femmes. En Angleterre, une grande partie des auteurs victoriens de la 2e moitié du siècle, dont Bulwer-Lytton et Anthony Trollope, écrivaient d'interminables sagas familiales sérialisées, au même titre que leur collègue Margaret Oliphant: «In this period, the formal expression of an attention to the everyday meant more than the mode of domestic realism. It also meant the elaboration of that mode in novel after novel, in the *linked novels* [c'est moi qui souligne] that form the famous chronicles or series of the period.»² D'autre part, le

¹ «Crossroads: Notes on Soap Opera», in *Regarding Television*, Los Angeles, The American Film Institute, 1983, p. 79. Publié sous la direction de E. Ann Kaplan. Soulignons que par ailleurs, les travaux de Brunson ainsi que les écrits de plusieurs de ses collègues britanniques comme Jane Feuer, Richard Dyer, Christine Geraghty, Marion Jordan et Terry Lovell sont très intéressants, surtout au niveau de la force structurante de la sérialité, des conventions narratives proprement télévisuelles et du genre. Sur le plan de la réception, certains critiques américains ont développé des théories très fructueuses sur ce que j'appelle «l'herméneutique populaire», c'est-à-dire le rôle crucial que joue la conversation informelle des téléspectatrices dans le jeu des interprétations. Cf. à ce sujet *Soap Opera and Women's Talk*, de Mary Ellen Brown (Thousand Oaks, Sage Publications, 1994).

² Langbauer, Laurie, *Novels of Everyday Life: The series in English Fiction, 1850-1930*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1999, p. 50.

feuilleton à rebondissement constituait la forme par excellence du roman d'aventures, dont Dumas et Maquet avaient saisi tout le potentiel commercial en inventant le *spin-off*, c'est-à-dire le prolongement virtuellement infini d'un roman-souche en d'autres ramifications (par exemple, *les Trois mousquetaires* se poursuivant dans *Vingt ans après* puis dans *le Vicomte de Bragelonne*, à de nombreuses années d'intervalle).

Dans sa généralisation qui ressemble fort à un déterminisme structural, Modleski assimile la sérialité ouverte prise *génériquement* et la sérialité *spécifique* d'un type de production bien précis, le *day time soap* américain, en postulant que l'absence de dénouement est *en soi* progressiste. Or, la sérialité ouverte a été le véhicule d'un grand nombre de romans sérialisés de tendances idéologiques totalement divergentes, comme par exemple les feuilletons de la «loi et de l'ordre», patriotards et conservateurs, de la 2e moitié du 19e siècle, notamment ceux de Ponson du Terrail, qui laissent loin derrière eux l'esprit réformiste des romans socialistes de Sue ou la lucidité impitoyable de Balzac, «qui nous montrait la ténuité de la frontière entre l'ex-forçat, l'indicateur et le commissaire.»¹

La sérialité ouverte ne peut être progressiste ou plutôt, le devenir, que lorsque la structure, le genre et les procédés ne dominent pas entièrement le récit, étouffant ainsi tout espace spéculatif. En ce sens, la forme n'est pas neutre, mais participe du déploiement discursif, le favorise, si on veut, dans la mesure où le contenu narratif

¹ Eco, Umberto, *De superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 104.

s'y prête. Toute *essentialisation* d'un pouvoir de subversion qui serait posé comme inhérent à la sérialité ouverte ou exclusivement lié à la réception, totalement en dehors de l'intentionnalité auctoriale ou du contexte de production d'une série donnée, me semble une appropriation hasardeuse, qui ne peut résister à l'analyse, même lapidaire, de quelques émissions télévisuelles classiques et contemporaines, qu'elles soient épisodiques ou ouvertes.

Le feuilleton britannique *Coronation Street*, par exemple, créé principalement par Tony Warren et en ondes depuis 1960, présente avec le *soap* américain certaines analogies : sérialité ouverte et résolutions provisoires, nombreuses intrigues parallèles de la même importance, prépondérance de la vie affective et de l'émotion, action reposant largement sur les dialogues, tournage effectué principalement en studio avec peu de décors et un nombre limité de plans. Cependant, *Coronation Street* s'éloigne résolument de son cousin américain sur le plan du style, du ton, du contenu, du contexte socio-culturel, des milieux dépeints et de la «structure morale». À cet égard, les thèses exposées par Richard Hoggart dans *The Uses of Literacy*, qui décrit la vie quotidienne de la classe ouvrière dans les années trente, ont joué un rôle essentiel dans la création du feuilleton britannique et de son esthétique de la «tranche de vie» :

The more we look at working-class life, the more we try to reach the core of working-class attitudes, the more surely does it appear that that core is a sense of the personal, the concrete, the local : it is embodied in the idea of, first, the family and, second, the neighbourhood.¹

¹ London, Chatto and Windus, 1959, p. 32.

Si Hoggart rend les mass media modernes responsables de l'affaiblissement progressif des traditions orales de la classe ouvrière, c'est paradoxalement grâce à un média de masse émergent, la télévision, que le personnel, le local, le concret trouvent leur expression dans la vie de quartier dépeinte dans *Coronation Street*, donnant un second souffle au «common speech» caractéristique de la classe laborieuse. Ainsi, le sens commun, sorte d'*ethos* populaire qui traduit moins des idées que des attitudes, «constructed as a sensible and obvious refusal of wider perspectives, is always at hand to be the vehicle for the resolution of problems, however considerable their implications.»¹ En cela, *Coronation Street* rejoint le *soap* américain par ses *omissions*, c'est-à-dire en occultant l'origine sociale plus large des problèmes évoqués, qui sont fortement personnalisés plutôt que contextualisés. Cependant, contrairement au *soap* américain dans lequel sont évacués tous les référents topiques, *Coronation Street* cultive les particularités locales de la ville du Nord de l'Angleterre dans laquelle se déroule la série : décors, niveaux de langage, costumes, maniérismes, habitudes sociales. En réalité, le vrai personnage de la série, c'est la communauté, construction à la fois nostalgique et utopique d'un monde en voie de disparition, un monde qui, s'introduisant dans les foyers depuis plus de trente ans, se transforme peu à peu en légende.

* * *

¹ Dyer, Richard, introduction à *Coronation Street*, London, BFI Publishing, 1981, p. 5.

La série *Twilight Zone* représente, pour sa part, un bon exemple de sérialité thématique dont chaque épisode constitue une variation, donnant à l'auteur la possibilité d'explorer un très grand nombre de sujets différents. Créée en 1959 par Rod Serling, vétéran de la Deuxième Guerre et ex-boxeur, dont les premières oeuvres télévisuelles, tout comme celles de Dennis Potter, abordaient les questions sociales les plus controversées, cette série a permis à l'auteur, sous le camouflage commode du fantastique, de débattre, dans les 89 épisodes signés par lui¹, des problèmes les plus graves, les plus délicats, les plus douloureux de l'histoire contemporaine, du totalitarisme à l'intolérance, en passant par les horreurs de la guerre.

Dans *The Obsolete Man*, un vieux bibliothécaire, jugé inutile par le tribunal d'une société futuriste obsédée par le rendement, est condamné à mort par son chancelier. Ce double jugement se fondant sur l'obsolescence d'un humain et d'un médium, le livre, réfléchit le pragmatisme féroce de l'économie américaine et, par analogie, celui de la télévision dont Serling avait pu, en produisant ses premières oeuvres, mesurer la force d'équarrissage dans ses affrontements constants avec la censure : «Before the script goes before the cameras, the networks, the sponsors, the ad agency men censor it so that by the time it's seen on the home screen, all the message has been squeezed out of it.»²

¹ Un autre collaborateur régulier de la série, et non des moindres, Richard Matheson, adopte parfois un ton humoristique pour exposer certaines idiosyncraties américaines ou satiriser des comportements humains plus universels, comme l'insatisfaction chronique par rapport à sa condition sociale.

² Propos de Serling rapporté par Gary Gerani dans *Fantastic Television*, New York, Harmony Books, 1977, p. 36.

Le problème de la censure évoqué par Serling touchait, et touche encore, absolument toutes les productions, quels que soient leur heure d'écoute, leur public-cible ou leur type de sérialité; si bien que la faculté disruptive d'une série, sur le plan idéologique, tient moins aux stratégies génériques et à la structure choisies qu'à la détermination des créateurs d'imposer un contenu à contre-courant des conventions exagérément normatives prescrites par les diffuseurs et les commanditaires. En parlant de la fiction visant l'auditoire-pointe, Todd Gitlin affirme : «In television's early days, Standards departments had done the bidding of elite groups like doctors, lawyers, police chiefs, the FBI, and most of all advertisers.»¹ Mais comme Gitlin ajoute plus loin, plus récemment, un nombre croissant de groupes d'intérêts très variés, Noirs, hispanophones, gais, féministes, parents contre la violence, communautés religieuses de divers cultes, etc., interviennent en force pour orienter le contenu des émissions de fiction, transformant la censure en «maison de courtage politique»².

Afin de contourner le problème de la censure devenue encore plus virulente à l'époque de la guerre du Viêt-nam, d'autres auteurs, délaissant le fantastique et la science-fiction, se tournent vers la comédie de situation, genre tellement identifié à la famille et à la domesticité, grâce à des séries comme *I Love Lucy* et *Father Knows Best*, qu'il est faussement perçu comme tout à fait inoffensif : «the messages that accompany those weekly appearances are the messages

¹ *Inside Prime Time*, London, Routledge, 1994, p. 283.

² L'expression est de Gitlin.

of defense, of protection, of the impossibility of progress or any positive change.»¹ Que dans les années soixante-dix, la sitcom ait servi de véhicule à des critiques socio-politiques vitrioliques et même, à certains moments, carrément séditieuses constitue un des paradoxes les plus fascinants de la fiction télévisuelle américaine. *All in the Family*, *M*A*S*H*, *Lou Grant* et, sur un ton plus modéré, *The Mary Tyler Moore Show*, qui met en scène pour la première fois dans une sitcom une femme de carrière célibataire, démontrent que «television could be popular not by ducking reality but by doing something else to it: not reproducing it exactly, but squeezing some version of some truth into the conventions of an already established form.»² Et c'est justement dans la possibilité de subvertir un genre traditionnellement conservateur ou patriarcal que l'on peut mesurer l'ampleur de la méprise qui consiste à accorder à la sérialité ouverte une force disruptive, qui briserait l'univocité narrative d'un récit typiquement masculin. Car quelle que soit la sérialité adoptée dans une émission donnée, son progressisme potentiel reste toujours indissociable du contenu et ne peut être activé que par le déploiement de conflits, de plusieurs *points de vue divergents*, ouvrant ainsi au téléspectateur un espace réflexif dialogique. D'autre part, je suis convaincue que pour dénoncer la misogynie qui imprègne une grande partie de la fiction télévisuelle, les auteures doivent *investir* et s'appropriier les genres et formats jugés typiquement masculins, comme l'a fait Lynda Laplante avec *Prime Suspect*. Cette mini-série policière à sérialité épisodique, filmée sur pellicule 35 mm, tout en se

¹ Feuer, Jane, «Genre Study», in *Channels of Discourse, Reassembled*, Chapel Hill & London, 1992, p. 147.

² Todd Gitlin, op. cit., p. 12.

modelant sur les conventions classiques du *detective story*, met en scène une femme commissaire compétente, intelligente, et dont le pouvoir dérange singulièrement plusieurs des collègues masculins sous ses ordres.¹

Aux États-Unis, dans les années quatre-vingt, deux phénomènes vont ébranler les frontières qui avaient jusqu'alors séparé la fiction du jour et celle de l'auditoire-pointe : l'irruption de *soap operas* à gros budget comme *Dallas* dans le sacro-saint espace réservé des séries de prestige et la fusion de la sérialité ouverte typique du *soap* avec la sérialité épisodique qui avait jusqu'alors caractérisé la fiction du soir. Cet amalgame structurel inauguré par les créateurs de *Hill Street Blues*, Steven Bochco et Michael Kozoll, impliquait nécessairement un certain éclectisme générique, car aux intrigues policières qui appellent traditionnellement un dénouement, viendront s'ajouter tous les impondérables de la vie personnelle des policiers dont seule la sérialité ouverte du feuilleton pouvait rendre compte. Les intrigues multiples, syncopées, spéculaires, les contrepoints idéologiques s'exprimant par une pluralité de voix narratives, contrairement au *soap*, dont l'orchestration diégétique manichéenne oblige le spectateur à prendre une position univoque, procurent à la série «a very Henry Jamasian finish»², selon l'expression de Kozoll. Cependant, si l'apport de la sérialité ouverte a joué un rôle important

¹ *Cagney and Lacey*, série policière créée au début des années quatre-vingt et diffusée en prime time, forme un autre exemple d'émission fortement structurée par un genre masculin mais qui en dépoussière les stéréotypes grâce aux protagonistes, deux femmes détectives qui «forcefully challenge the male hierarchy at work» (Ien Ang, «Melodramatic Identifications: Television Fiction and Women's Fantasy», in *Feminist Television Criticism*, op. cit., p. 155), tout en se débattant dans les dilemmes que doivent affronter les femmes de carrière par rapport à leur vie personnelle.

² Gitlin, op. cit., p. 275.

dans l'affleurement de différents discours ambigus ou provisoires, jamais tranchés et définitifs, cette importance ne peut se mesurer qu'en fonction du mode d'expression choisi par les auteurs, aux antipodes de l'hypertrophie mélodramatique propre au *soap*; choix également reflété par le style visuel de la série que décrit ainsi son directeur-photo, Hoblit : «Hand-held camera. Let's get the film as dirty as we can. Let's go for the *Serpico* look.»¹ L'allure de reportage journalistique de la série, l'insertion intentionnelle de toutes sortes d'interférences visuelles et auditives (personnages non diégétiques qui traversent l'image devant les protagonistes, bruits parasites qui se superposent aux dialogues, rendant leur compréhension plus difficile, etc.), s'opposent en tous points à l'uniformité stylistique du *soap* dont le langage visuel très limité, rigide et itératif, participe de la stase émotionnelle qui le caractérise.

Après *Hill Street Blues*, la fiction télévisuelle américaine du soir ne sera plus jamais la même : cette émission remarquable a ouvert le chemin à d'autres séries à sérialité mixte comme *St Elsewhere*, *Thirtysomething*, *L.A. Law*, *N.Y.P.D. Blue* et, plus récemment, *Homicide: Life in the Streets*, *E.R.* et *Murder One*, qui chacune à sa façon «continue the tradition of classic American realism, the realism of Dreiser and Hopper: the painstaking, almost literal examination of middle-and working-class lives in the conviction that truth resides less in ideas than in details closely observed.»² Mais surtout, le métissage de la sérialité ouverte et épisodique va favoriser le

¹ Propos rapportés par Gitlin, *ibid.*, p. 290.

² McGrath, Charles, «The Triumph of the Prime-Time Novel, in *The New York Times Magazine*, 22 octobre 1995, p. 53.

développement d'une narrativité se modelant sur le doute, la confusion, l'indétermination qui imprègnent la vie urbaine et ainsi se refuser à la résolution univoque de conflits grâce à laquelle triomphe une cohérence forcée, étrangère à la nature essentiellement problématique de l'existence.

* * *

La prépondérance actuelle de la sérialité ouverte qui a commencé à investir même les formes qui l'excluaient traditionnellement, comme la comédie de situation ¹ et les séries fortement marquées par un genre substantivisé, m'apparaît comme un *effet composé du médium*. On peut se demander si le parasitisme esthétique et narratif qui avait caractérisé les productions de la télévision des premiers temps ne commence pas à s'estomper sous l'influence de nouvelles générations d'auteurs qui prennent de plus en plus leur inspiration des oeuvres télévisuelles de leurs prédécesseurs. En témoigne l'apparition, surtout depuis les années soixante-dix, d'une intertextualité croissante, qui devient, chez certains producteurs comme MTM, une signature, un style maison dont le «spin off» ² constitue la pratique la plus caractéristique.

¹ Dans *Rosanne*, par exemple, les intrigues, au début, étaient épisodiques, mais avec le temps, elles ont commencé à chevaucher plusieurs épisodes jusqu'à créer une réelle continuité narrative ressemblant à celle du téléroman. Et ce n'est sans doute pas un hasard si le ton de la série est devenu aussi plus sérieux.

² Le «spin off» est la création d'une nouvelle série mettant en vedette un personnage qui existait déjà dans une série précédente. Par exemple, *Lou Grant*, qui met en scène le personnage du même nom de la série *The Mary Tyler Moore Show*. Cf. à ce sujet l'ouvrage *MTM: 'Quality Television'*, Londres, BFI Publishing, 1984, publié sous la direction de Jane Feuer, Paul Kerr et Tise Vahimagi.

Cette intertextualité narrative, stylistique et générique est favorisée également par deux autres pratiques, plus commerciales, celles-là : la reprise, c'est-à-dire la rediffusion, à plus ou moins long terme, de séries qui ont été retirées des ondes, et la vente ou location d'émissions sur vidéocassette. Ainsi se constitue un répertoire classique grâce auquel peut se développer une tradition narrative spécifiquement télévisuelle, mais qui ne perdra jamais tout à fait ses liens avec son ancêtre, le roman-feuilleton.

BIBLIOGRAPHIE

PRINCIPALE ARTICULATION THÉORIQUE :

- Aristote**, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.
— *Rhétorique*, Paris, Librairie Générale française, Le Livre de Poche, 1991.
- Bakhtine, Mikhaïl**, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- Barthes, Roland**, «L'ancienne rhétorique», in *Communications*, Paris, Seuil, no 16, 1970.
—«La mort de l'auteur», in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Booth, Wayne C.**, *Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1983.
- Brooks, Peter**, *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1976.
—*Reading for the Plot*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- Calabrese, Omar**, *Neo-Baroque: A Sign of the Times*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Dällenbach, Lucien**, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.
- Eco, Umberto**, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- Foucault, Michel**, «Qu'est-ce qu'un auteur?», in *Bulletin de la Société française de Philosophie*, Paris, Librairie Armand Colin, t. LXIV, 1969, pp. 75-104.
- Garrett, Peter K.**, *The Victorian Multiplot Novel: Studies in Dialogical Form*, New Haven & London, Yale University Press, 1980, 227 pages.
- Heilman, Robert Bechtold**, *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*, Seattle and London, University of Washington Press, 1968.
- Neale, Stephen**, *Genre*, London, British Film Institute, 1980.
- «On the Notion of Genre in Cinema», in *Iris*, Iowa, University of Iowa Printing Department, no 20, automne 1995.

Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.

Théorie des genres, Paris, Seuil, 1986, recueil publié sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov.

Theories of Authorship: A Reader, London, Routledge & Kegan Paul, 1981. Publié sous la direction de John Caughie.

Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

TECHNOLOGIE ET LITTÉRATURE

Avrin, L., *Scribes, Script and Books: The Book Arts from Antiquity to the Renaissance*, Chicago and London, American Library Association and the British Library, 1991.

Barrett, E., *The Society of Text: Hypertext, Hypermedia, and the Social Construction of Information*, Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1989.

Benjamin, Walter, «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1993.

Bolter, J. *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Hillsdale, New York, Lawrence Erlbaum, 1991.

Brent, Doug, «Oral Knowledge, Typographic Knowledge, Electronic Knowledge: Speculations on the History of Ownership.», *EJournal*, 1,3, novembre 1991.

Eisenstein, Elizabeth, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformation in Early-modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

Enos, Richard Leo, *Oral and Written Communication: Historical Approaches*, Newbury Park, Calif., Sage, 1990.

Finnegan, R., *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*, Oxford, Blackwell, 1988.

Goody, J. *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Havelock, E., *Origins of Western Literacy*, Toronto, Ontario Institute for Studies in Education, 1976.

Lanham, Richard A., *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1993.

Levenston, E. A., *The Stuff of Literature: Physical Aspects of Texts and Their Relation to Literary Meaning*, Albany, New York, State University of New York Press, 1992.

Ong, W. J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, Methuen, 1982.
— *Rhetoric, Romance, and Technology: Studies in the Interaction of Expression and Culture*, London & Ithaca, Cornell University, 1971.

Twyman, Michael, *Printing 1770-1970: an Illustrated History of its development and uses in England*, London, Eyre & Spottiswoode, 1970.

CULTURE DE MASSE

Adorno, Theodor W. et Horkheimer, Max, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.

Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1976.
— *Simulacres*, Paris, Galilée, 1981.

Brantlinger, Patrick, *Bread & Circuses. Theories of Mass Culture as Social Decay*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983.

Colin, Jean-Pierre, «Communication et culture de masse», *Diogène*, Paris, no 68, 1969.

Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovivi, 1989.

Frye, Northrop, *La culture face aux médias*, Paris, Mame, 1969.

Culture, Media, Language, London, Hutchinson, 1980.

Eco, Umberto, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993.

Giner, Salvador, *Mass Society*, New York, Academic, 1976.

Gritti, Jules, *Culture et techniques de masse*, Tournai, Castermann, 1967.

McLuhan, M., *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1965.
— *Understanding Media: the Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1965.

Marcuse, Herbert, *L'homme unidimensionnel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968.

Morin, Edgar, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962.

Nowak, Emilia, «Literature and Mass Culture. An Attempt to Define Mass Culture through the Structure of Literary Work», *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, vol. I, no 2 (17), p. 91-97.

Riesman, David, *The Lonely Crowd*, New Haven, Yale University Press, 1961.

Revue :

- *Communications*, Paris, Centre d'étude des communications de masse, Seuil, 1961.
- Critical Studies in Mass Communications
- Journal of Communication
- Journal of Popular Culture
- Media, Culture and Society

TELEVISION

Adler, Richard et Douglas Carter, *Television as a Cultural Force: New Approaches to TV Criticism*, New York, Praeger, 1976.

Allen, Robert C., *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill, University of North Carolina Presse, 1985.

L'Amérique latine et ses télévisions, Paris, Anthropos/INA, 1995, publié sous la direction de Graciela Schneier-Madanes.

Ang, Ien, *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London, Methuen, 1985.

Borchers, Hans, Gabriele Kreutzner et Eva-Maria Warth, *Never-ending Stories: American Soap Operas and the Cultural Production of Meaning*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1994.

Briggs, Asa, *The BBC: The First Fifty Years*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1985.

— *Mass Entertainment: The Origins of a Modern Industry*, Adelaide, Griffin Press, 1960.

Brown, Mary Ellen, *Soap Opera and Women's Talk*, London, Sage Publications, 1994.

Buxton, David, *From The Avengers to Miami Vice: Form and Ideology in television series*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990.

Cassata, Mary et **Thomas Skill**, *Life on Daytime Television: Tuning-in American Serial Drama*, Norwood, New Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1983.

Channels of Discourse, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1987.

Chion, Michel, *David Lynch*, Paris, Éditions de l'étoile : diffusion Seuil, 1992.

The Creative Black Book, New York, The Creative Black Book, 1989.

Creeber, Glen, *Dennis Potter. Between Two Worlds*, London, MacMillan Press Ltd, 1998.

Croteau, Jean-Yves, *Répertoire des séries, feuilletons et téléromans québécois de 1952 à 1992*, Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma, Québec, Publications du Québec, 1993.

De Souza, Licia Soares, *Représentation et idéologie. Les téléromans au service de la publicité*, Montréal, Éditions Balzac, 1994.

Ellis, John, *Visible Fictions*, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982.

Feminist Television Criticism: A Reader, Oxford, Clarendon Press, 1997. Édité sous la direction de Charlotte Brunson, Julie D'Acci et Lynn Spigel.

Fiske, John et **John Hartley**, *Reading Television*, London, Methuen, 1978.

Full of Secrets. Critical approaches to Twin Peaks, Detroit, Wayne State University Press, 1995. Publié sous la direction de David Lavery.

Gerani, Gary et **Paul H. Sculman**, *Fantastic Television*, New York, Harmony Books, 1977.

Gitlin, Todd, *Inside Prime Time*, London, Routledge, 1994.

Jelot-Blanc, *Trente ans de séries et de feuilletons à la télévision*, Paris, PAC, 1984.

Kaminsky, Stuart M. et **Jeffrey H. Mahan**, *American Television Genres*, Chicago, Nelson-Hall, 1985.

Kellner, Douglas, *Television and the Crisis of Democracy*, Boulder, Westview Press, 1990.

Laurence, Gérard, *Histoire des programmes de télévision : Essai méthodologique appliqué aux cinq premières années de CBFT Montréal 1952-57*, thèse, Université Laval, 1977.

Lynch on Lynch, London & Boston, Faber and Faber, 1997, publié sous la direction de Chris Rodley.

Martinez-Mailhot, Andrea, *Vers une logique du phénomène téléromanesque: étude sémiotique*, Montréal, Université de Montréal, mémoire en communications, 1982.

Matelski, Marilyn J., *The Soap Opera Evolution*, Jefferson, McFarland & Company, 1988.

Mattelart, Michèle et **Armand Mattelart**, *The Carnival of Images Brazilian Television Fiction*, New York, Bergin & Garvey, 1990.

Méar, Annie, *Le téléroman québécois : élaboration d'une méthode d'analyse*, Cahiers de recherches et d'études socio-culturelle, Ministère des Communications (Québec), 1981.

Metallinos, Nikos, *Television Aesthetics*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, Mahwah, 1996.

Morley, David, *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, London, Comedia, 1986.

MTM 'Quality Television', London, BFI Publishing, 1984. Publié sous la direction de Jane Feuer, Paul Kerr et Tise Vahimagi.

Nguyên-Duy, Véronique, *Le réseau téléromanesque : analyse sémiologique du téléroman québécois de 1980 à 1993*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 1995.

Nochimson, Martha, *No End to Her: Soap Opera and the Female Subject*, Berkeley, University of California Press, 1992.

O'Donnell, Hugh, *Good Times, Bad Times. Soap Operas and Society in Western Europe*, London and New York, Leicester University Press, 1999.

Potter, Dennis, *Seeing the Blossom*, London-Boston, Faber & Faber, 1994.

Potter on Potter, London-Boston, Faber & Faber, 1993, édité sous la direction de Graham Fuller.

Radioscopie des émissions de télévision, Actes du Colloque «Recherches québécoises sur la télévision, tome 11980, sous la direction d'Annie Méar.

Regarding Television: Critical Approaches An Anthology, Los Angeles, The American Film Institute, 1983, publié sous la direction de E. Ann Kaplan.

Remote Control: Television, Audiences, and Cultural Power, London, Routledge, 1989, édité sous la direction d'Ellen Seiter et al.

Ross, Line et Hélène Tardif, *Le téléroman québécois, 1960-1971. Une analyse de contenu*, Québec, Université Laval, 1980.

Serial Fiction in TV: The Latin American Telenovelas, School of Communications and Arts, University of Sao Paulo, 1993; publié sous la direction d'Anamaria Fadul.

Soares de Souza, Licia, *Représentation et idéologie. Les téléromans au service de la publicité*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1994.

Spitzer, Matthew, *Seven Dirty Words and Six Other Stories: Controlling the Content of Print and Broadcast*, New Haven, Yale University Press, 1986.

Stead, Peter, *Dennis Potter*, Briggend, Seren Books, 1993.

Understanding Television: Essays on Television as a Social and Cultural Force, New York, Praeger,

Weber, Samuel, *Mass mediauras*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

Zicree, Marc Scott, *The Twilight Zone Companion*, New York, Bantam Books, 1982.

Articles cités

Chisholm, Brad, «Difficult Viewing: The Pleasures of Complex Screen Narratives», in *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 8, no 4, décembre 1991, pp. 389-403.

Feuer, Jane, «Melodrama, Serial Form and Television Today», in *Screen* 25, 1984, pp. 4-16.

Goodwin, Andrew, «Weird and not so Wonderful», in *The Listener*, vol. 123, no 3164, 10 mai 1990, pp. 30-31.

McGrath, Charles, *The Triumph of the Prime-Time Novel*, in *The New York Times Magazine*, 22 octobre 1995, à partir de la page 52.

Petty, Sheila, «The Same but Different: Articulations of Nation in 'The Young and the Restless' and 'À nous deux!'», communication présentée à Ottawa en mai 1997 au colloque *Society for Cinema Studies*.

—«Two Lawyers and an Issue: Reconstructing Quebec's Nation», article qui sera prochainement publié dans le collectif *Slippery Pastimes: A Canadian Popular Culture Reader*, sous la direction de Joan Nicks et Jeannette Sloniovski.

Porter, Dennis, «Soap Time: Thoughts on a Commodity Art Form», in *College English*, vol. 38, no 8, avril 1977.

Ramsay, Christine, «*Twin Peaks*: Mountains or Molehills?», in *CineAction!*, no 24-25, 1993, pp. 50-59.

Revues :

- Camera Obscura
- Journal of Film and Video
- Screen

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE ANGLAIS

Ackroyd, Peter, *Dickens*, Toronto, Stewart House, 1991.

Altick, Richard D., *The English Common Reader. A Social History of the Mass Reading Public 1800-1900*, Chicago, University of Chicago Press, 1957.

Anglo, Michael, *Penny Dreadfuls and Other Victorian Horrors*, London, Jupiter, 1977.

Arata, Stephen D., «The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization», in *Victorian Studies*, été 1990, pp. 621-645.

Bennett, Tony, Colin Mercer et Janet Woollacott (eds), *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes, Open University Press, 1986.

Bentley, Eric, *The Life of the Drama*, New York, Atheneum, 1967.

Booth, Michael R., *English Melodrama*, London, Herbert Jenkins, 1965.

Brooker, Peter, Paul Stigant et Peter Widdowson, *Popular Fiction: Essays in Literature and History*, London, Methuen, 1986.

Bull, John et Kathleen Tillotson, *Dickens at Work*, London, Methuen, 1963.

Carlisle, Janice, *The sense of an Audience: Dickens, Thackeray and George Eliot at Mid-Century*, Athens, University of Georgia Press, 1981.

Carlyle, Thomas, *Anthology*, New York, Longmans, 1953.

Colby, Robert A. et Vinet Colby, *The Equivocal Virtue: Mrs Oliphant and the Victorian Literary Market Place*, London, Archon, 1966.

Collins, Philip, *Dickens and Crime*, London, MacMillan & Co Ltd, 1962.

— *The Public Readings*, Oxford, Clarendon Press, 1975.

Collins, Wilkie, *My Miscellanies*, London, Chatto and Windus, 1875.

Coolidge, Archibald C., *Charles Dickens as a Serial Novelist*, Ames, Iowa University Press, 1967.

Decker, Clarence R., *The Victorian Conscience*, London, s.n., 1952.

Dickens, Charles, *Letters of Charles Dickens to Wilkie Collins*, New York, Harper & Brothers, 1892.

Disher, Maurice Willson, *Blood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and its Origins*, New York, Haskell House Publishers Ltd., 1974.

Dooley, Allan C., *Author and Printer in Victorian England*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1992.

Duval, Gilles, *Littérature de colportage et imaginaire collectif en Angleterre à l'époque des Dickey (1720-v. 1800)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991.

The Early And Mid-Victorian Novel, London, Routledge, 1993.

Edwards, Peter David, *Some Mid-Victorian Thrillers: The Sensation Novel, its Friends and its Foes*, St. Lucia, Queensland, University of Queensland Press, 1971.

The Eighteen-Sixties, New York, Core Collection Books, 1978, publié sous la direction de John Drinkwater.

- Eliot, T. S.**, «Wilkie Collins and Charles Dickens», *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1951.
- Elwin, Malcolm**, *Victorian Wallflowers*, London, Jonathan Cape, 1934.
- Engels, Friedrich**, *La situation de la classe laborieuse en Angleterre, d'après les observations de l'auteur et des sources authentiques*, Paris, Éditions Sociales, 1960.
- Felner, N. N.**, *Modes of Production of Victorian Novels*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989.
- Ford, George H.**, *Dickens and His Readers: Aspects of Novel Criticism Since 1836*, New York, Norton, 1965.
- Gallagher, Catherine**, *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form (1832-1867)*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- Graham, Kenneth**, *English Criticism of the Novel 1865-1900*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- Griest, Guinevere**, *Mudie's Circulating Library and the Victorian Novel*, Bloomington, Indiana University Press, 1970.
- Haining, Peter**, *The Penny Dreadful*, London, Victor Gollancz Ltd, 1975.
- Henkle, Roger B.**, *Comedy and Culture. England 1820-1900*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Hobsbawn, E. J.**, *The Age of Capital 1848-1875*, London, Abacus, 1977.
- Hollingsworth, Keith**, *The Newgate Novel*, Detroit, Wayne State University Press, 1963.
- Hughes, Winifred**, *The Maniac in the Cellar: The Sensation Novel of the 1860s*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1980, 211 pages.
- James, Louis**, *Fiction for the Workingman, 1830-1850*, London, Oxford University Press, 1963.
- Johannsen, Albert**, *The House of Beadle and Adams and its Dime and Nickel Novels. The Story of a Vanished Literature*, Norman, University of Oklahoma Press, 1950.
- Jones, Ann H.**, *Ideas and Innovations: Best-Sellers of Jane Austen's Age*, New York, AMS Press, 1986.

Keating, Peter J., *The Haunted Study: A Social History of the English Novel, 1875-1914*, London, Secker & Warburg, 1989.
— *The Working class in Victorian Fiction*, New York, Barnes & Noble, 1971.

Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*, London, Routledge, 1995.

Langbauer, Laurie, *Novels of Everyday Life: The Series in English Fiction, 1850-1930*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1999.

Langbaum, R. Woodrow, *The Modern Spirit; Essays on the Continuity of Nineteenth and Twentieth Century Literature*, New York, Oxford University Press, 1970.

Lonoff, Sue, *Wilkie Collins and His Victorian Readers: A Study in the Rhetoric of Authorship*, New York, AMS Press, 1982.

MacAndrew, Elizabeth, *The Gothic Tradition in Fiction*, New York, Columbia University Press, 1979.

Mayhew, Henry, *The Criminal Prisons of London and Scenes of Prison Life*, London, Griffin, Bohn and Company, 1862.
— *London Labour and the London Poor*, London, Griffin Bohn and Company, 1861-62.

Mayo, Robert D., *The English Novels in the Magazines, 1740-1815*, London, Oxford University Press, 1962.

Melodrama: Stage, Picture, Screen, London, British Film Institute, 1994, publié sous la direction de Jacky Bratton, Jim Cook et Christine Gledhill.

Miller, D. A., *The Novel and the Police*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988.

Neuburg, Victor, *Popular Literature, a History and Guide from the Beginning of Printing to the Year 1897*, Harmondsworth, Penguin, 1977.

O'Neill, Phillip, *Wilkie Collins, Women, Property and Propriety*, London, 1988.

Patten, Robert L., *Charles Dickens and His Publishers*, Oxford, Clarendon Press, 1978.

Peters, Catherine, *The King of Inventors: A Life of Wilkie Collins*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

Phillips, Walter Clark, *Dickens, Reade and Collins, Sensation Novelists*, New York, Columbia University Press, 1919.

Praz, Mario, *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, London, Oxford University Press, 1969.

Punter, David, *The literature of Terror*, London, Longman, 1980.

Rance, Nicholas, *The Historical Novel and Popular Politics in the Nineteenth Century England*, London, Vision Press, 1975.

— *Wilkie Collins and Other Sensation Novelists: Walking the Moral Hospital*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1991, 199 pages.

Richardson, Maurice Lane, *Novels of Mystery from the Victorian Age*, London, Pilot Press, 1945.

Schwarzbach, F. S., *Dickens and the City*, London, Athlone Press, 1979.

Shepard, Leslie, *The History of Street Literature*, Newton Abbot, David and Charles, 1973.

Stang, Richard, *The Theory of the Novel in England, 1850-1870*, New York, Routledge and Kegan Paul, 1959.

Sussman, Herbert L., *Victorians and the Machine: The Literary Response to Technology*, Cambridge, Harvard University Press, 1968.

Sutherland, John A., *Thackeray at Work*, London, The Athlone Press, 1974.

— *Victorian Novelists and Publishers*, London, The Athlone Press, 1976.

Taylor, Jenny Bourne, *In the Secret Theatre of Home: Wilkie Collins, Sensation Narrative and Nineteenth-Century Psychology*, London, Routledge, 1988.

Terry, R. C., *Victorian Popular Fiction, 1860-1880*, London, McMillan, 1983.

The Theory of the Novel, New York, Oxford University Press, 1974.

Tillotson, Kathleen, *Novels of the Eighteen-forties*, Oxford, Clarendon Press, 1954.

Trollope, Anthony, *An Autobiography*, London, Williams and Norgate, 1946.

Twyman, Michael, *Printing 1770-1970: an Illustrated History of its Development and Uses in England*, London, Eyre & Spottiswoode, 1970.

Vann, J. Don, *Victorian Novels in Serial*, New York, Modern Language Association of America, 1985.

— *Victorian Periodicals: A Guide to Research*, New York, Modern Language Association of America, 1978-1989.

— *Victorian Periodicals and Victorian Society*, Toronto, University of Toronto Press, 1994.

Vicinus, Martha, *The industrial Muse : A Study of Nineteenth Century British Working-class Literature*, London, Croom Helm, 1974.

The Victorian Novel, New York, Oxford University Press, 1971.

The Victorian Periodical Press: Samplings and Soundings, édité sous la direction de Joanne Shattock et Michael Wolf, Leicester, Leicester University Press, 1982.

Watt, Ian, *The Rise of the Novel*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984.

Wilkie Collins: The Critical Heritage, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1974.

Williams, Merryn, *Margaret Oliphant: A Critical Biography*, London, Macmillan, 1986.

Wolff, Robert L., *'Sensational Victorian': The Life and Fiction of Mary Elizabeth Braddon*, New York, Garland, 1979.

Revues du 19^e:

Bentley's Miscellany, Blackwood's Magazine, North British Review, Quarterly Review, Household Words, London Journal, All the Year Round, Belgravia

Revues contemporaines

Victorian Studies, Dickens Quaterly

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE FRANÇAIS

Monographies

- Angenot, Marc**, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1975.
- Atkinson, Nora**, *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, Paris, Librairie Ancienne et Moderne, 1929.
- Balzac, Honoré de**, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Robert Laffont, Collection «Bouquins», 1990, tomes I et II.
- Bardèche, Maurice**, *Balzac romancier*, Paris, Plon, 1940.
- Bellanger, Claude**, Godechot, J., Grimal, P., Terron, F., *Histoire générale de la presse française*, t. II et III, Paris, Presses Universitaires de France, 1969 et 1972.
- Benjamin, Walter**, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1982.
- Bianchini, Angela**, *Il romanzo d'appendice*, Torino, ERI, 1969.
- Bollème, Geneviève**, *La bibliothèque bleue, la littérature populaire en France*, Paris, Julliard, 1971.
— *La bible bleue : anthologie d'une littérature «populaire»*, Paris, Flammarion, 1975.
- Bory, Jean-Louis**, *Eugène Sue, le roi du roman populaire*, Paris, Hachette, 1962.
— *Tout feu, tout flamme* (Musique, II), Paris, Julliard, 1966.
- Bouvier, René**, *Balzac homme d'affaires*, Paris, Champion, 1930.
- Bouvier-Ajam, Maurice**, *Alexandre Dumas ou cent ans après*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1972.
- Brochon, Pierre**, *Le livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle*, Paris, Gründ, 1954.
- Brunetière, Ferdinand**, *Honoré de Balzac*, Paris, Lévy, 1906.
- Caillois, Roger**, *Puissances du roman*, Marseille, Sagittaire, 1942.
- Chamfleury**, *De la littérature populaire en France*, Paris, Poulet-Malassis, 1861.

Charles-Brun, *Le roman social en France au XIXe siècle*, Paris, Giard et Brière, 1910.

Chartier, R. et H. J. Martin, *Histoire de l'édition*, t. III et IV, Paris, 1985, 1986.

Chevalier, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris*, Paris, Plon, 1958.

Doutrepont, Georges, *Les types populaires de la littérature française*, Bruxelles, Dewit, 1926, 2 volumes.

Dubois, Georges, *Le colportage des livres, particulièrement dans la Seine-Inférieure de 1815 à 1870*, Rouen, Sainé, 1939.

Dumas, Alexandre, *Mes mémoires*, Paris, Robert Laffont, Collection «Bouquins», 1989, tome II.

— *Théâtre complet*, Paris, Lettres modernes Minard, 1974, tome I.

Duveau, Georges, *La vie ouvrière en France sous le second Empire*, Paris, Gallimard, 1946.

Entretiens sur la paralittérature, Paris, Plon, 1970. (Interventions à un colloque tenu à Cerisy en 1967.)

Escarpit, Robert, *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970.

Evans, D. O., *Le roman social sous la monarchie de Juillet*, Paris, Presses Universitaires de France, 1930.

Frégier, H. A., *Des classes dangereuses de la population*, Bruxelles, Méline, 1840.

Gaillard, Jean-Michel, *Les mutations économiques et sociales au XIXe siècle*, Paris, Nathan, 1984.

Gautier, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Hetzel, 1858-1859.

Gramsci, Antonio, *Letterature e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966.

Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague, Paris, 1973.

Guisse, René, *Le phénomène du roman-feuilleton (1828-1848). La crise de la croissance du roman*, atelier des thèses de Lille, reprogr.; 1986 (thèse d'état, Nancy, 1975)

— *Ponson du Terrail : éléments pour une histoire des textes*, Nancy, Centre de recherche sur le roman populaire, 1986.

— *Richesses du roman populaire*, Nancy, Sarrebrück, 1986.

Hatin, E., *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française*, Paris, Éditions Anthropos, 1965.

— *Histoire politique et littéraire de la presse en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, 8 volumes.

Hemmings, F. W. J., *Alexandre Dumas: The King of Romance*, New York, Charles Scribner's Sons, 1979.

Histoire littéraire de la France, tome IV : De 1789 à 1848 (2 vol.) (A. Ubersfeld : *Le mélodrame*— P. Brochon : *La littérature de colportage* — R. Guise : *Le roman populaire*), Paris, Éditions Sociales, 1965.

«Hommage à Gaston Leroux», *Bizarre*, Paris, no 1, 1953.

Johannet, René, *L'évolution du roman social au XIXe siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.

Kaës, René, *Images de la culture chez les ouvriers français*, Paris, Cujas, 1968.

Killen, Alice M., *Le roman terrifiant ou roman noir... et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Champion, 1967.

Littérature savante et littérature populaire, Paris, Didier, 1964.

Mandrou, Robert, *De la culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Stock, 1964.

March, Harold, *Frédéric Soulié. Novelist and Dramatist of the Romantic Period*, New Haven, Yale University Press, 1931.

Marx, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Éditions Sociales, 1976.

— *Les luttes de classe en France 1848-1850*, Paris, Messidor et Éditions Sociales, 1984.

— En collaboration avec Friedrich Engels : *La sainte Famille ou Critique de la critique critique*, Paris, Éditions sociales, s. d., chapitres V et VIII.

Messac, Régis, *Le 'Detective Novel' et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1929.

Mirecourt, Eugène de, *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et compagnie*, Paris, Havard, 1845.

— *Histoire contemporaine. Portraits et Silhouettes au XIXe siècle*, Paris, Librairie des Contemporains, 1869.

Monnier, Henry, *Le roman chez la portière* (1829), repris dans *Mémoires de M. Joseph Prudhomme*, Paris, Mercure de France, 1939.

Moody, John, *Les idées sociales d'Eugène Sue*, Paris, Presses Universitaires de France, 1938.

Morienval, Jean, *Les créateurs de la grande presse en France*, Paris, Éditions Spes, 1934.

Nathan, Michel, *Anthologie du roman populaire, 1836-1918*, Paris, 1985.

— *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

Nettement, Alfred-François, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Paris, Perrodil, 1845-1846.

— *Histoire de la littérature française sous le gouvernement de Juillet*, Paris, Lecoffre, 1888.

Nisard, Charles, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, Paris, Éditions Dentu, 1856.

Olivier-Martin, Y., *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980.

Peské, Antoinette et P. Marty, *les Terribles*, Paris, F. Chambriand, 1951.

Pia, Pascal, *Romanciers, poètes et essayistes du XIXe siècle*, Paris, Denoël, 1971.

Pixérécourt, Charles Guilbert de, *Théâtre choisi*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, tome I, introduction de Charles Nodier.

Pleynet, Marcelin, «Pratique d'Eugène Sue», *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

Prendergast, Christopher, *Balzac: Fiction and Melodrama*, London, Edward Arnold, 1978.

Preston, Ethel, *Recherches sur la technique de Balzac*, Paris, Les Presses Françaises, 1926.

Queffelec, Lise, *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, P.U.F., 1989.

Quérard, J.-M., *Les supercheres littéraires dévoilées*, Paris, Paul Daffis, Librairie-Éditeur, 1869, tome I, pp. 1022-1175.

Ragon, Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, Paris, Albin Michel, 1986.

Raimond, Michel, *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1981.

Riess, Curt, *Naissance des best-sellers*, Paris, Trévisé, 1967.

«Le roman-feuilleton», *Europe*, 542, juin 1974.

Schopp, Claude, *Alexandre Dumas : Le génie de la vie*, Paris, Éditions Mazarine, 1985.

Seguin, J.-P., *Nouvelles à sensation. Canard du XIXe siècle*, Paris, A. Colin, 1959.

Simon, Gustave, *Histoire d'une collaboration : Alexandre Dumas et Auguste Maquet*, Paris, Crès, 1919.

Thiesse, A. M., *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le chemin vert, 1984.

Tortel, J., «Le roman populaire», dans *Histoire des littératures*, tome III, Paris, La Pléiade, 1958.

Wood, John. S., *Sondages 1830-1848. Romanciers français secondaires*, Toronto, Toronto University Press, 1965.

Zimmerman, Daniel, *Alexandre Dumas le Grand*, Paris, Julliard, 1993.

Articles

Angenot, Marc, «La complainte de Fantômas» et «La complainte de Fualdès», *Études françaises*, vol. IV, 1968.
— titre, *Revue générale de l'université de Bruxelles*, no 1-2, 1974.

Bazin, René, «Le roman populaire», *Questions littéraires et sociales*, Paris, Calmann-Lévy, 1906.

Bory, Jean-Louis, «Le roman populaire aime les mythes», *les Lettres nouvelles*, no 9, décembre 1960, p. 135-142.

Brochon, Pierre, «De la philosophie des lumières aux livres populaires», *La pensée*, Paris, Éditions ouvrières, 1961.
— «George Sand et la littérature du coeur», *Europe*, no 102-103, 1954.
— «La littérature populaire et son public», *Communications*, no 1, 1961.

Cazals, Henri, «Permanence du roman-feuilleton», *L'éducation nationale*, Paris, no 21, 3 juin 1965.

Duperray, Jean, «Le cinéma imprimé de Marcel Allain», Jarnac, Charente, *La Tour du Feu*, numéro spécial, décembre 1965.

Eco, Umberto, «Rhétorique et idéologie dans *Les Mystères de Paris*», *Revue internationale des sciences sociales*, no 4, 1967.

Émelina, Jean, «Pour une critique de la littérature populaire», *Annales de la faculté des lettres de Nice*, no 2, 1969.

«Fantômas, c'est Marcel Allain», Jarnac, *La tour de feu*, 1966.

Fronval, George, «Fascicules et brochures populaires d'autrefois», *Phénix*, no 2 et 3, 1967.

Frydrycha, Anna, «Problèmes concernant le roman-fleuve», *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, Lodz, no 20, 1968.

Guisse, René, «Balzac et le roman-feuilleton», *L'année balzacienne*, 1964, pp 283-338.

Jean-Nesmy, Dom Claude, «Le Roman populaire au XIXe siècle, besoin latent de notre société», *Livres et lectures*, Issy, septembre 1964.

Limayrac, Paulin, «Du roman actuel et de nos romanciers», in *Revue des deux mondes*, tome II, 14e année, nouvelle série, 1845.

Milhaud, M., «La femme au miroir du roman populaire», *Europe*, no 427-428, 1964, p. 108-117.

Moufflet, André, «Le style du roman-feuilleton», *Mercure de France*, 1er février 1931.

Noriey, P., «Le Roman-feuilleton», *Le Crapouillot*, Paris,

Pingaud, Bernard, «La Mauvaise Encre», chronique dans *Les lettres nouvelles*, Paris, 1959.

Roche-Mazon, Jeanne, «Le roman populaire. Dossier», *Quinzaine littéraire*, 1-31 août 1971.

Sainte-Beuve, «De la littérature industrielle», in *Revue des deux mondes*, 4e série, 1839, pp. 682-683.

Séché, A. et J. Bertaud, *Tuons les morts, ou le Roman-feuilleton contre la littérature*, Paris, Grasset, 1908.

Thérive, André, «l'Infralittérature», *Table ronde*, Paris, no 148, avril 1960, p. 181-185.

Revues contemporaines

L'année balzacienne, Romantisme, Europe

CRITIQUE LITTÉRAIRE

Auerbach, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975.

Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.

Barthes, Roland, «L'effet de réel» in *Communications* 11, 1968.
 — Barthes, Roland, Booth, Wayne C., Hamon, Philippe et Kayser, William, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977
 — *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

Benjamin, Walter, «The Storyteller», in *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969, pp.83-109.

Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Cebik, L. B., *Fictional Narrative and Truth: An Epistemic Analysis*, Lanham, University Press of America, 1984.

Chambers, Ross, *Room for Maneuver*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
 — *Meaning and Meaningfulness: Studies in the Analysis and Interpretation of Texts*, Lexington, Ky.: French Forum, 1979.

Chambers, Ross, *Story and Situation : Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

Chatman, S. B., *Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
 — *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.

Coulet, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1991.

• *Documents du Centre d'étude de la paralittérature*, Montréal, 1969-1970.

Eagleton, Terry, *Criticism and Ideology*, London, NLB, 1976.

Fish, Stanley, *Is There a Text in the Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, New York, Continuum, 1994.

Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1988.

Genette, Gérard, «Frontières du récit», *Communications* 8, Paris, Seuil, 1966.
— *Figures III*, Paris, Seuil, 19.

Godzich, Wlad, *The Culture of Literacy*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

Greimas, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

Groupe m, *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse, 1970.

Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.
— *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

James, Henry, *The Critical Muse: Selected Literary Criticism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1987.

The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1994, publié sous la direction de Michael Groden et Martin Kreiswirth.

Johnson, Barbara, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

Kittay, Jeffrey, «Descriptive Limits» in *Yale French Studies* 61, 1981.

Lanser, Susan Sniader, *The Narrative Act*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, Corti, 1981.

Lotman, Iouri, *Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

Lukacs, Georges, *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1979.

Macherey, Pierre, *Théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.

Martin, Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.

Mortier, Roland, *L'originalité : Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*, Genève, Librairie Droze S. A., 1982.

Noguez, Dominique, «Qu'est-ce que la paralittérature?», *Documents du CIRP*, n° 2, 1969 (bulletin ronéotypé).

Pavel, Thomas, *The Poetics of Plot*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.

Prince, Gerald, *Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1987.

— *A Grammar of Stories: An Introduction*, The Hague, Mouton, 1973.

— *Narratology: The form and functioning of Narrative*, Berlin & New York, Mouton, 1982.

The Reader in the Text: Essays on audience and Interpretation, publié sous la direction de Susan Suleiman et de Inge Crosman, Princeton, Princeton University Press, 1980.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit I, II et III*, Paris, Seuil, 1985.

Said, Edward W., *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.

Schorer, Mark, *The World we Imagine: Selected Essays*, New York, Straus and Giroux, 1968.

Sternberg, Meir, «Ordering the Unordered: Time, Space, and Descriptive Coherence», *Yale French Studies* 61 (1981), 60-88.
— *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.

Sulciman, Susan, *Authoritarian Fictions*, New York, Columbia University Press, 1983.

Thompson, Philip, *The Grotesque*, London, Methuen, 1972.

Todorov, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», *Communication* 8, Paris, Seuil, 1966.
— *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
— *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978.

Villeneuve, Johanne, *La question de l'intrigue dans les récits modernes*, Thèse, Université de Montréal, 1991.
— *Le sens de l'intrigue*, manuscrit.

Zima, Pierre, *L'ambivalence romanesque*, Paris, Le Sycomore, 1980.
— *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978.

CINÉMA ¹

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, London and New York, Routledge, 1992.

Gaudreault, André, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, écrit en collaboration avec François Jost.

Metz, Christian, *L'énonciation impersonnelle*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
— *Le signifiant imaginaire*, Paris, Union Générale D'Édition, 1984.

Odin, Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990.

Raynaud, Isabelle, «Le point de vue dans le scénario», in *Protée*, vol. 16, no 1.

¹ La liste d'ouvrages de cette rubrique ne se veut pas exhaustive puisque le cinéma n'est pas au centre de ma recherche mais constitue une référence accessoire.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, «Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma», in *Revue des sciences humaines*, no 41.

Wyver, J., *The Moving Image: An International History of Film, Television and Video*, New York, B. Blackwell, 1989.

ÉCRITURE DRAMATIQUE ET SCÉNARIQUE

Berman, Robert A., *Fade in: The Screenwriting Process*, Michael Wiese Film Productions, Westport, 1988.

Bonitzer, Pascal et Jean-Claude Carrière, *Exercice du scénario*, Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son, 1990.

Brady, Ben et Lance Lee, *The Understructure of Writing for Film & Television*, University of Texas Press, Austin, 1988.

Egri, Lajos, *The Art of Dramatic Writing*, New York, Simon and Schuster, 1946.

Giustini, Rolando, *The Filmscript, A writer's Guide*, Prentice Hall Inc., New Jersey, 1980.

Herman, L., *A Practical Manual of Screen Playwriting*, New American Library, 1974.

Lawson, John Howard, *Film: The Creative Process*, New York, Hill and Wong, 1964.

— *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*, New York, Garland Pub., 1985.

McKee, Robert, *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York, Regan Books, 1997.

Packard, William, *The Art of Screenwriting*, Paragon House Publishers, New York, 1987.

Parker, Norton S., *Audiovisual Script Writing*, Rutgers University Press, New Jersey, 1968.

Pecters, Benoît, *Autour du scénario*, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1986.

Root, Wells, *Writing the Script, A Practical Guide for Films and Television*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1980.

Swain, Dwight V., *Film Script Writing*, Focal Press, London, 1988.

CORPUS LITTÉRAIRE

Braddon, Mary Elizabeth, *Lady Audley's Secret*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

Collins, Wilkie, *The Dead Secret*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

— *The Moonstone*, Harmondsworth, Penguin Books, 1980.

— *The Woman in White*, Harmondsworth, Penguin Books, 1979.

Dickens, Charles, *Barnaby Rudge*, Harmondsworth, Penguin Books, 1986.

— *Oliver Twist*, London, Bantam Books, 1990.

Dumas, Alexandre et **Auguste Maquet**, *Le Comte de Monte Cristo*, Paris, Pocket, 1995.

Lytton, Edward Bulwer, *A Strange Story*, New York, Collier and Son Publishers, 1911.

Radcliffe, Ann, *The Italian*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1998.

— *The Mysteries of Udolpho*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Reynolds, George W. M., *The Mysteries of London*, London, John Dicks, 1847.

— *The Mysteries of the Court of London*, London & Boston, The Oxford Society, s.d.

— *Wagner, the Wehrwolf*, New York, Dover Publications Inc., 1975.

Sue, Eugène, *Les mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, 1989.

Wood, Mrs. Henry, *East Lynne*, London, Everyman's Library, 1984.

CORPUS TÉLÉVISUEL

À nous deux! : téléroman écrit par Suzanne Aubry et Louise Pelletier, Société Radio-Canada, 1994-95.

The Avengers : série créée par Brian Clemens, Associated British Corporation, saison 1967.

Dark Shadows : feuilleton gothique créé par Dan Curtis, saison 1968.

The Invaders, série de science-fiction créée par Alan A. Armer, 1967-68.

The Kingdom : mini-série créée par Lars Von Tier, télévision danoise, 1994.

Millenium : série créée par Chris Carter; pilote, 1997.

The Singing Detective : mini-série écrite par Dennis Potter, BBC, 1980.

The Twilight Zone, série créée par Rod Serling, CBS, 1959-64.

Twin Peaks : série créée par Mark Frost et David Lynch, ABC, 1989.

The X Files : série créée par Chris Parker, Fox, saison 1994.

DIVERS

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, collection Idées, pp. 131-132 et p. 155.

Bourdieu, Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Routledge, 1958.

Cochet, François, *Les révolutions industrielles*, Paris, Armand Colin, 1995.

Costa Lima, Luiz, *Control of the Imaginary. Reason and Imagination in Modern Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

Daniels, Les, *Living in Fear : A History of Horror in the Mass Media*, New York, Da Capo, 1975.

Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Le Robert, 1994.

Forsé, Michel, Simon Langlois, *Tendances comparées des sociétés post-industrielles*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

Grixti, Joseph, *Terrors of Uncertainty: The Cultural Context of Horror Fiction*, London & New York, Routledge, 1989.

Hauser, Henri, *Les débuts du capitalisme*, Paris, Alcan, 1931.

Hoggart, Richard, *The Use of Literacy. Aspects of Working-class Life, with Special References to Publications and Entertainment*, London, Chatto and Windus, 1959.

Kappler, Claude, *Le monstre. Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

Köhler, Erich, *Le hasard en littérature, le possible et la nécessité*, Paris, Klincksieck, 1986.

Lefebvre, Henri, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968.

Marx, Karl et Friedrich Engels, *Manifeste du parti communiste*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1970.

Russell, Bertrand, *Histoire des idées au XIXe siècle: liberté et organisation*, Paris, Gallimard, 1951.

Sontag, Susan, «Notes on 'Camp'», in *Against Interpretation*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1967.

Willis, Susan, *A Primer for Daily Life*, London and New York, Routledge, 1991.

POST-FACE

Une histoire occultée

«Au Québec et au Canada, on allègue encore aujourd'hui que, pour des raisons d'économie, on se doit de réutiliser les rubans magnétiques et magnétoscopiques, et que, de toute façon, on ne dispose pas des espaces requis pour conserver ce matériel. Ces arguments, qui se veulent rationnels et fonctionnels, manifestent une inconscience inadmissible à un certain niveau de responsabilité et un grave manque de sens historique.»

Pierre Pagé (*Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970*)

Il est impossible d'aborder la question de la fiction télévisuelle dans une perspective historique sans évoquer celle des sources, qui pose des difficultés parfois insurmontables au chercheur désirant avoir accès à la version audiovisuelle des oeuvres produites par la télévision québécoise des premiers temps.

L'effacement littéral des oeuvres radiophoniques québécoises enregistrées sur des bandes magnétoscopiques, radiothéâtres, radioromans, dramatiques sérialisées, contes, récits, sketches et dialogues humoristiques diffusés à la radio à partir de sa création, dans les années trente, jusqu'au moment de leur quasi-extinction au profit de la fiction télévisuelle, marque une première étape dans la destruction systématique d'un répertoire imposant d'oeuvres créées en fonction de la radio. Sans les textes manuscrits conservés, à titre privé, par les auteurs et, plus rarement, par les radiodiffuseurs et quelques producteurs, il n'en resterait virtuellement aucune trace : «Plusieurs auteurs ont conservé la presque totalité de leurs oeuvres, par attachement à des textes qui leur avaient coûté tant de

travail. Mais la plupart étaient résignés à l'indifférence publique devant des oeuvres que le temps faisait sombrer dans l'oubli.»¹

Étrangement, ces textes conçus spécifiquement pour être entendus ne peuvent désormais qu'être lus, formant ainsi une littérature fragmentaire, inclassable, *démédiatisée*, vestige, partition irréalisable. L'incurie, la négligence des stations de radio reflètent celles des gouvernements qui n'ont jamais créé de législation visant à imposer des mesures concrètes pour la conservation des archives radiophoniques et télévisuelles, contrairement à la majorité des pays d'Europe. Comme le souligne Pierre Pagé, en France, en Allemagne et en Angleterre, tout particulièrement, les politiques de conservation sont très explicites et ont permis la création de médiathèques, de phonothèques et de centres de recherche qui colligent et analysent tous les documents qui y sont déposés afin de les rendre plus accessibles aux chercheurs.²

Les oeuvres dramatiques de la télévision québécoise, qu'elles soient enregistrées sur des cinégrammes ou des bandes magnétoscopiques de 1 ou deux pouces, a subi le même traitement : sauf de rares exceptions, la plupart des enregistrements ont été détruits par les diffuseurs, qui en général n'ont conservé qu'un seul épisode par téléroman sur une période annuelle. Les autorités administratives justifient cette destruction en

¹ Pagé, Pierre, *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise : 1930-1970*, Montréal, Fides, 1975, pp. 35-36.

² Notons que l'Université Concordia a imité ces initiatives européennes en concluant une entente, en 1976, avec le réseau anglais de Radio-Canada, «en vertu de laquelle tous les textes dramatiques de la radio anglophone, diffusés dans l'une ou l'autre des régions du Canada, sont déposés à la bibliothèque de Concordia qui en assure la gestion et la consultation.» (Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision*, Montréal, Fides, 1977, p. 27. Je tiens à rendre hommage au travail remarquable de ces deux chercheurs qui ont fait oeuvre de pionniers à une époque où pourtant, dans d'autres pays, le respect et le souci de conservation des oeuvres électroniques étaient depuis longtemps établis.

invoquant des contraintes budgétaires et le manque d'espace pour conserver une quantité astronomique de matériel. Ainsi, les bandes magnétoscopiques étant très coûteuses, on les récupère pour enregistrer de nouvelles émissions; et même une société d'État comme Radio-Canada, qui fonctionne largement grâce aux deniers publics, ne semble être sensible qu'à l'accomplissement d'un mandat commercial, celui de produire et non de conserver, devenant ainsi le médiateur de productions culturelles éphémères.

Cependant, il faut souligner la fragilité du support médiatique utilisé pour enregistrer les émissions des premiers temps, au moment où l'enregistrement a remplacé le tournage en direct pour une grande partie des émissions : le cinégramme. Cette bande film se détériorait en effet très rapidement, comme en témoignent les quelques épisodes conservés de l'époque. La précarité de ce support n'est pas sans rappeler le sort subi par un grand nombre de textes populaires du 19^e publiés en *penny parts* ou feuilletons qui n'ont pas été publiés en livres par la suite. La disparition presque totale des penny dreadfuls ³ a transformé les exemplaires qui ont résisté au temps et à la négligence en objets de collection curieux, disparates, coupés de leur continuum narratif. De même, les épisodes dits classiques de la télévision des premiers temps qui ont survécu à une destruction organisée, systémique, sont maintenant colligés dans diverses anthologies sur vidéocassette vendues au grand public, dans lesquelles sont parfois mêlés téléromans, émissions d'information et jeux-questionnaires. ⁴ Encore une fois, seuls les manuscrits conservés par les

³ Question abordée dans le chapitre 3.

⁴ Comme par exemple «Les classiques des années cinquante» et «Les classiques des années soixante», en 8 volumes, produits par la Société Radio-Canada.

auteurs ont surnagé au désastre, nouvelle génération d'oeuvres démédiatisées devenues la principale source de documentation des chercheurs, archives qui témoignent d'une perte irréparable.

ANNEXE A

RÉSUMÉ DU ROMAN DE MRS HENRY WOOD, EAST LYNNE

(London, Everyman's Library, 1984.)

Lady Isabel, mariée à Archibald Carlyle, un avocat de province prospère et absolument parfait sous tous les rapports, nourrissant des doutes sur la fidélité de son mari, finit par succomber aux multiples tentatives de séduction d'un vilain aristocrate, qui semble sortir tout droit d'un mélodrame de boulevard, Captain Levison.

Pour motiver cette chute, Mrs Wood imagine trois étapes temporelles de la séduction. D'abord, elle introduit Levison très tôt dans l'histoire, au moment où Lady Isabel est encore une jeune fille sans expérience et impressionnable, et montre que celle-ci n'est pas insensible aux charmes du jeune homme. Puis, quelques années plus tard, Lady Isabel, mariée et mère de deux enfants, prise d'une langueur attribuée aux rigueurs de la maternité, est forcée par son mari à passer toute seule quelque temps dans une station balnéaire française (là encore, l'auteur a beaucoup de mal à justifier le fait que l'impeccable Carlyle l'oblige à se séparer de ses enfants et à supporter son absence, car il doit se consacrer à son travail). C'est donc en exil dans cette ville étrangère qu'Isabel rencontre par hasard nul autre que Francis Levison venu s'y réfugier pour échapper à ses créanciers. Est-ce sous l'influence du climat ou des attentions assidues de son soupirant illégitime, elle retrouve une santé éclatante, au grand bonheur de son mari, venu la retrouver, et qui attribue cette transformation à un miracle. Il va même jusqu'à remercier chaleureusement Levison d'avoir accompagné sa femme dans ses promenades. Malgré les supplications de sa femme de rester avec elle pour le reste de son séjour, «Mr Carlyle left the following day, and when he was departing, *commended his wife to the further attention of Captain Levison.* [C'est moi qui souligne]» (p. 216.)

Profitant de cette occasion offerte par ce mari trop confiant, Levison déclare carrément son amour à Isabel, qui trouve le courage de lui résister: «The symptoms of sinful happiness throbbing at her heart, while Francis Levison told her of his love, spoke plainly to Lady Isabel of the expediency of withdrawing entirely from his society and dangerous sophistries. [...] So she dashed off a letter to her husband; an urgent summons that he should come for her without delay.» (p. 220). L'auteur ajoute que Lady Isabel serait sans doute partie sans attendre son mari, mais la peur de manquer d'argent en route l'en empêche.

La troisième et dernière étape pavant la voie à la fugue amoureuse de Lady Isabel se forge à partir d'une sous-intrigue dans laquelle Barbara Hare, une jeune voisine de Carlyle qui a toujours été amoureuse de lui, a recours à son aide pour sauver de la pendaison son frère Richard, devenu un fugitif injustement accusé du meurtre d'un homme. Or, ils sont obligés de se voir souvent, et parfois, en secret, pour ne pas éventer l'affaire. Lady Isabel, connaissant les sentiments de Barbara pour son mari, est en proie à la jalousie la plus vive. Bien sûr, le lecteur se demande pourquoi Carlyle, quand sa femme lui pose des questions précises sur les affaires qui l'obligent à s'absenter de la maison le soir, ne lui dévoile pas cette histoire de meurtre. Mrs Wood répond ainsi à cette question tacite : «He was silent for a moment, considering whether he might tell her. But it was impossible he could speak, even to his wife, of the suspicion they were attaching to Captain Thorn; it would have been unfair and wrong: neither could he betray that a secret visit was expected from Richard.» (p. 263.).

Dans la dernière partie du roman, Lady Isabel, n'ayant pu obtenir de son amant le mariage même après avoir eu un enfant de lui, décide de le

quitter et de se rendre à Paris. Cependant, le train qui l'y conduit déraile brutalement près de la gare de Cammère. Agonisante, défigurée (stigmates de sa vilénie qui rappellent les signes marquant le visage des vilains du mélodrame théâtral dont le vice devient visible), son enfant mort, elle trouve la force d'écrire une lettre d'adieu à son oncle qui reçoit confirmation de sa mort des autorités françaises. Mais il y a eu erreur sur la personne : Lady Isabel a survécu et une autre femme, qui avait partagé son compartiment et qui meurt peu après l'accident, se fait enterrer sous son nom.

Le corps et le visage déformés, Lady Isabel «limps slightly as she walks, and stoops, which takes from her former height. A scar extends from her chin above her mouth, completely changing the character of the lower part of her face; some of her teeth are missing, so that she speaks with a lisp.» (p. 397) Ses cheveux, devenus gris, sont couverts d'un énorme bonnet peu seyant; elle porte de grosses lunettes pour accentuer le changement et des vêtements qui lui donnent une allure fagotée. Et c'est ainsi transformée, méconnaissable, asexuée, diminuée, devenue pur signe de son remords et de sa souffrance morale, que par un concours de circonstances incroyable, elle retourne à East Lynne, son ancien foyer, en tant que *gouvernante de ses propres enfants*, servante de la nouvelle femme de son ancien mari, Barbara Hare. Affreusement jalouse et malheureuse, elle assiste au spectacle quotidien du bonheur éclatant du couple : «Nothing but stabs; nothing but stabs! Was her punishment never to end? No. The step she had taken in coming back to East Lynne precluded that.» (p. 566) Masochisme nécessaire au déploiement du sadisme de l'auteur, qui multiplie à plaisir les supplices de son héroïne, les portant à son

paroxysme avec la révélation de la culpabilité de Levison dans le meurtre dont le frère de Barbara Vane avait été injustement accusé et surtout, avec la mort d'un de ses enfants, à qui elle n'avait pu se résoudre à révéler sa véritable identité. Minée par ces épreuves (elle avoue à son ancienne femme de chambre, qui l'a reconnue malgré son travestissement à moitié volontaire : «To see him—my husband—the husband of another! It is killing me.» (p. 603), elle meurt, non sans avoir réussi à obtenir le pardon de son mari. Dans le dernier tableau de la version théâtrale du roman, on voit Lady Isabel assise sur un nuage rose auprès de son fils William qu'elle est venue rejoindre au ciel. Privée d'une rédemption sociale, elle peut jouir au moins d'un repos céleste bien mérité : «And there shall be no more death, neither sorrow, nor crying; neither shall there be any more pain: for the former things are passed away.» (p. 591)

ANNEXE B

NOMENCLATURE DES TÉLÉSÉRIES

Sérialité épisodique :

- La comédie de situation (ou sitcom) à l'américaine :

Format d'une demi-heure; épisodes fermés avec personnages récurrents qui en principe n'évoluent pas au cours de la série mais sont fortement caractérisés par un trait dominant; le moteur dramatique de ce genre se fonde sur la réaction attendue des personnages à des situations différentes. Cadre domestique, peu de décors, esthétique théâtrale et traditions comiques liées aux performances de monologuistes de scène (*stand ups*). Diffusée hebdomadairement à heure de grande écoute (sauf pour les rediffusions, souvent effectuées le jour et quotidiennement). Tournage effectué presque exclusivement en studio, avec ou sans public, sur support vidéo.

- ♦ Itération construite à partir des personnages ainsi que de situations puisées dans le répertoire du théâtre de variétés et celui plus récent des monologuistes.

Exemples : *Moi et l'autre*, *Seinfeld*

- La «comédie organique»

Comédie typiquement britannique écrite par un ou deux auteurs et non par une équipe de scénaristes, ce qui lui donne un ton très personnel, et qui dépasse rarement treize semaines. Frank Muir, dans son article «Comedy in Television» dans *Théâtre et télévision*, en donne une description détaillée.

- Les séries épisodiques avec personnages récurrents

Le format variant d'une demi-heure à une heure, ce genre de série se caractérise non par le type de tournage (qui peut être effectué sur support vidéo ou cinématographique), mais par le fait que chaque épisode raconte

une histoire qui, tout en constituant une variation d'une situation de base, se boucle. Dans *Star Trek*, par exemple, l'équipage du vaisseau spatial explore dans chaque épisode de nouvelles frontières, affrontant divers spécimens d'extra-terrestres plus ou moins amicaux. Perry Mason, l'avocat popularisé par une série de romans du même nom, défendait chaque semaine un client différent, faussement accusé d'un crime dont il était innocent, malgré toutes les apparences du contraire. Dans l'inévitable procès final, l'avocat dissipait toujours le mystère avec éclat. Pour paraphraser Calabrese, la structure de chaque épisode est toujours la même et l'histoire qu'il raconte est complète. Et comme la série dans son ensemble n'est soumise à aucune courbe dramatique ni à un déroulement temporel précis, elle peut se prolonger à l'infini.

❖ Itération structurelle et narrative : les événements qui se déroulent dans chaque épisode sont inédits, mais le schéma narratif de base reste toujours le même. À noter que la structure dramatique de chaque épisode se conforme d'autant plus aux conventions classiques dérivées d'Aristote que celui-ci forme une entité indépendante.

Autres exemples : *The Avengers*, *Lost in Space*, *Mission: Impossible*, *Ironside*.

• Les séries épisodiques sans personnages récurrents

Historiquement, le format de ces séries était d'une demi-heure mais depuis les années quatre-vingt il s'est allongé à une heure. Diffusées à heure de grande écoute, elles étaient filmées, à l'époque de leur émergence dans les années cinquante et soixante, sur support vidéo. Mais de nos jours, le support cinématographique a tendance à dominer. Chaque épisode forme une entité indépendante des autres, mais se conforme à une idée charnière traversant toute la série, idée souvent mise en scène soit dans le générique

précédant l'émission (*Twilight Zone*), soit sous la forme d'une présentation par un animateur (Hitchcock, Bradbury). Le décalogue, de Kieslovski, composé de dix téléfilms portant chacun sur un commandement biblique, constitue une autre instance de ce type de sérialité thématique.

❖ L'élément itératif se déploie sur le plan du concept fondateur de la série et par rapport à des motifs narratifs empruntés à d'autres médiums. Dans le cas de *Twilight Zone* et de *Outer Limits*, qui toutes deux ont fait l'objet d'un *remaque*, c'est l'irruption d'une dimension inconnue, étrange, dans un monde qui nous est familier.

• Les téléfilms épisodiques avec protagonistes récurrents

Oeuvres uniques qui se rapprochent des séries épisodiques dans la mesure où l'on y retrouve un schéma narratif qui se répète d'un film à l'autre, elles diffèrent quant au format (en général, deux heures, comme les longs métrages de cinéma) et sur le plan du mode de diffusion, qui est tout à fait irrégulier, mais qui s'effectue à heure de grande écoute. Ces films produits exclusivement pour la télévision mais tournés, la plupart du temps, en 35 mm, mettent en scène un personnage récurrent qui conserve les mêmes caractéristiques d'un film à l'autre. L'intrigue constitue une *variation sur le même thème*, pour emprunter l'expression de Calabrese. La série «Columbo», initiée dans les années soixante-dix, en forme le prototype «classique».

❖ L'itération se fonde sur trois éléments : la caractérisation du protagoniste (parfois entouré des mêmes collaborateurs) qui, malgré le vieillissement de l'acteur (les téléfilms peuvent être produits à une vingtaine d'années d'intervalle, sinon plus, comme les «spin-off» de «Perry Mason», quelque 30 ans après la série originale), reste invariable; la matrice

narrative de base (dans le cas de «Columbo», un meurtre dont le téléspectateur a été témoin, suivi d'un jeu du chat et de la souris entre le coupable et l'enquêteur qui le poursuit impitoyablement jusqu'à son arrestation finale); et enfin, la structure dramatique, soumise au découpage déterminé par les annonces et obéissant aux règles de la progression aristotélieenne.

Sérialité ouverte ou mixte

- Le feuilleton «réaliste» à l'anglaise :

Format d'une demi-heure, épisodes ouverts (c'est-à dire dont les récits évoluent à long terme sans une résolution définitive) avec une galerie de personnages récurrents dont aucun ne prend la vedette et qui évoluent généralement dans le quartier populaire d'une grande ville. Cadre domestique. Diffusion quotidienne à heure de grande écoute. Caractérisé par un trait essentiel : le «réalisme social», c'est-à-dire l'emphase mise sur le métanarratif : le topisme, la vie quotidienne et certains grands thèmes sociaux de l'heure (sida, homosexualité, etc. Tourné en studio sur support vidéo avec montage sommaire.

Exemples : *Coronation Street, East Enders, Crossroads*

- ♦ Itération partielle sur le plan structurel : emprunt au feuilleton américain de la sérialité ouverte et des intrigues multiples. Cependant, contrairement au *soap*, le déroulement temporel est continu, c'est-à-dire qu'il suit une progression linéaire d'une scène à l'autre et le mode expressif forme une antithèse absolue avec l'hyperbolisme narratif de son cousin américain.

• Le soap opera américain

Genre créé d'abord à la radio, puis reformulé pour la télévision dans la programmation de jour, son format a varié historiquement de quinze minutes à une demi-heure, passant à une heure plus récemment.

•♦ Itération structurelle se définissant par un grand nombre d'intrigues ouvertes, qui peuvent se prolonger indéfiniment, et par le découpage de chaque épisode selon une temporalité illogique, commune à tous les soaps, qui ne se déroule pas selon une progression vraisemblable. Par exemple, un épisode x s'ouvre sur la scène 1 de l'intrigue A; on passe à la scène 2 de l'intrigue B; la scène 3 amorce l'intrigue C; puis la scène 4, la suite *immédiate* de la scène 1, nous fait revenir à l'intrigue A. Pourtant, du temps aurait dû normalement passer entre les scènes 1 et 4. Les intrigues évoluent parallèlement les unes des autres, ce qui crée une temporalité en dent de scie. Ce découpage artificiel constitue, à mon avis, une façon économique de donner un semblant de rythme à la staticité dramatique caractéristique des *soaps*.

•♦ Itération narrative, à cause de la prépondérance du mode mélodramatique (sensationnalisme, manichéisme, sentimentalisme exacerbé, etc.).

•♦ Itération visuelle : produits plus ou moins dans les mêmes conditions, tous les *soaps* se ressemblent étrangement : éclairage pleins feux (c'est une des plus grandes limites des productions vidéos); staticité de l'image (les caméras vidéo en studio sont lourdes et ne peuvent effectuer qu'un nombre limité de plans et de mouvements : les gros plans, plans moyens—pour la plupart, des plans-duos—, forment l'essentiel de l'arsenal visuel utilisé); et relative immobilité des personnages dont les déplacements se limitent à l'espace restreint que peut capter la caméra; montage effectué presque

entièrement à chaud, dans la régie, pendant le tournage (surtout quand l'émission est tournée selon l'ordre des scènes).

Les soap operas à facture cinématographique

Certaines séries tournées en 35 mm pour le public du soir, comme *Dallas* ou *Dynasty*, sont en réalité des *soaps* déguisés en séries dramatiques dans la mesure où tout en imitant partiellement le *pacing* et la qualité visuelle des séries diffusées aux mêmes heures d'écoute, elles se conforment presque en tous points aux conventions narratives, dramatiques et thématiques du *day time soap* (narrativité mélodramatique, intrigues ouvertes). Ces séries adoptent cependant des thèmes en mesure d'intéresser l'audience-pointe plus diversifiée que celle du jour.

Autres exemples : *Falcon Crest*, *Knot Landings*.

• La telenovela à la brésilienne

Le format en est très variable et dépend des divers essais qu'ont réalisés les producteurs et diffuseurs de différents pays d'Amérique latine afin de «ratisser» le plus grand nombre de téléspectateurs possible. On parle donc de 15 min, de 30 min et de 45 min, selon les cas. Il s'agit d'une sérialité ouverte mais qui, contrairement au *soap* américain, est conçue en fonction d'un dénouement. À ce titre, la trame narrative n'est pas composée de multiples intrigues mais d'une intrigue principale (à laquelle s'ajoutent quelques complications secondaires) centrée autour d'un nombre restreint de protagonistes. La diffusion est quotidienne et à heure de grande écoute. Les modalités de production varient d'un pays à l'autre, mais habituellement, le tournage s'effectue en studio (avec parfois quelques extérieurs) sur support vidéo.

•♦ Itération expressive et narrative reposant sur les conventions déjà établies par le mode mélodramatique.

• La telenovela à la mexicaine

Le format est généralement d'une demi-heure et la sérialité, ouverte mais suivant une courbe narrative dominante avec résolution finale. Diffusée à heure de grande écoute, elle se conforme à la plupart des caractéristiques des *telenovelas* produites partout dans le monde, à la différence que dans les productions plus médiocres, le style est crûment mélodramatique (emphasis extrême sur les émotions brutes, manichéisme sans nuances, stéréotypes autant dans les situations que dans la caractérisation sommaire des personnages, etc.). D'autre part, on y voit des scènes de violence extrême contre les femmes dont le prétexte est manifestement plus sensationnaliste que réformateur. Tournage en studio sur support vidéo.

•♦ Itération expressive et narrative reposant sur les conventions déjà établies par le mode mélodramatique.

• Les séries dramatiques «lourdes» à intrigues ouvertes ou mixtes

La plupart du temps en format d'une heure et diffusé à heure de grande écoute, ce type de série se distingue des genres déjà mentionnés par ses modes de production cinématographiques (d'où l'appellation «lourde», à cause du plus gros budget). En effet, elle est filmée en 16 ou 35 mm, souvent en extérieurs, avec toute la mobilité, la souplesse et la richesse visuelle que les techniques de tournage du cinéma peuvent apporter ainsi que toutes les manipulations techniques sophistiquées effectuées en postproduction (montages sonore et visuel, effets spéciaux). Cependant, je ne saurais trop insister sur le fait que ces valeurs de production ne

déterminent pas en soi la qualité intrinsèque d'une émission; autrement dit, elles ne sauveront jamais de la médiocrité une série dont les textes souffrent d'un niveau élevé de standardisation.

St Elsewhere, *Thirty Something* et, plus récemment, *NYPD Blue*, *Homicide*, *Traders*, *E.R.*, *Murder One* ne représentent que quelques exemples d'un genre dans lequel les auteurs explorent avec une subtilité et une profondeur remarquables la complexité des relations humaines dans un cadre social précis. Contrairement aux feuilletons dans lesquels le mode mélodramatique domine, dans ce type de séries les personnages *évoluent* : ils subissent, selon une progression psychologique stylisée (qui suit le triple déroulement temporel de la série, c'est-à-dire le temps fictif de chaque épisode, le temps de l'ensemble de la série pendant une saison donnée et le temps qui passe entre chaque épisode, pendant lequel les personnages ont continué à «vivre»), les pressions des événements, des conflits, des besoins jamais vraiment assouvis, des dangers toujours présents.

❖ L'itération est essentiellement structurelle : le format et le découpage sont standards, c'est-à-dire qu'ils se conforment aux conventions de chaque diffuseur (en général, un prologue et 4 actes entre lesquels sont diffusées les annonces publicitaires). Chaque intrigue progresse selon un schéma dramatique s'inspirant de la structure classique de type aristotélien employée au cinéma, mais avec l'apport de la sérialité, qui permet un déploiement dramatique plus long, marqué par les hiatus de la diffusion hebdomadaire. De plus, les écoles de cinéma et les rediffusions ont largement contribué au développement de pratiques d'écriture standardisées dans la mesure où elles ont favorisé la *transmission* d'un

savoir-faire s'appuyant sur des théories déjà éprouvées au théâtre et au cinéma et sur l'expérience accumulée au cours des soixante-dix années d'existence de la télévision.

- Les mini-séries dramatiques

Les plus ancrées dans les traditions romanesques tant sur le plan du déploiement temporel que sur celui de la rhétorique narrative, elles sont formées généralement de quatre à huit épisodes (parfois douze), d'un format variant d'une demi-heure à une heure, diffusés en cascade, à un ou quelques jours d'intervalle ou hebdomadairement. Tournées presque toujours en 16 ou 35 mm, ces séries jouissent de toute la qualité et de la richesse visuelle d'un long métrage cinématographique. Il est frappant de constater le grand nombre d'adaptations à partir d'une oeuvre romanesque par rapport aux oeuvres originales. À mon avis, cette prépondérance s'explique par le désir des producteurs de limiter les risques en choisissant comme matériel à adapter un roman qui a déjà fait ses preuves commercialement. *Pride and Prejudice*, *The Jewel in the Crown*, *Roots*, *Les filles de Caleb*, *Blanche et les Rois maudits* (tourné sur support vidéo avec une facture très théâtrale, stylisée), constituent quelques exemples de séries s'inspirant d'un roman connu. *The Singing Detective* (série analysée dans le chapitre 7), *Olivier* et *Prime Suspect* sont des oeuvres originales.⁵

⁵ Mentionnons pour mémoire deux autres genres fictionnels dont les productions forment des oeuvres uniques, sans structure sérielle : d'abord, le télé-théâtre. Au Québec, ce genre a vu le jour dès les débuts de la télévision, et pour cause : ses artisans et artistes, ayant fait presque tous carrière au théâtre, à la radio et au cinéma (encore balbutiant) se débattaient dans les eaux troubles de la transition d'un médium à l'autre, cherchant à donner au nouveau médium sa spécificité. Très populaire pendant des décennies, le télé-théâtre, à part le tournage occasionnel d'un spectacle sur scène et quelques productions récentes marquées par certaines innovations technologiques (l'infographie, par exemple), est un genre en voie de disparition. Ensuite, le docu-drame, téléfilm de deux à quatre heures s'inspirant d'un événement réel qui, même s'il est parfois diffusé par tranches, est structuré comme une oeuvre unique.

- J'ajoute, pour mémoire, la catégorie du cinéfeuilleton, aujourd'hui disparue. Il s'agissait de la transmission par tranches de 15 ou 30 minutes de longs métrages cinématographiques qui avaient déjà été exploités en salles.

- Le téléroman québécois

Format d'une demi-heure à une heure, le téléroman est construit à partir d'une courbe dramatique générale se développant en ramifications secondaires. Mais à la différence du feuilleton, dont la continuité narrative est absolue, le récit téléromanesque est plus évolutif que linéaire, pour utiliser l'expression de Gérard Laurence. Chaque épisode peut contenir plusieurs intrigues dont quelques-unes trouveront un dénouement temporaire ou définitif dans le même épisode ou sur une période plus longue. Diffusion hebdomadaire à heure de grande écoute (sauf parfois pour les rediffusions).⁶ Généralement, le topisme de ce genre s'appuie essentiellement sur les relations humaines, surtout dans le cadre domestique (qu'il soit historique ou contemporain). On pourrait qualifier son réalisme de *minimaliste* et d'*intimiste*.

- ❖ Sur le plan de l'itération narrative et structurelle, le cas du téléroman constitue un phénomène particulier car il s'est développé en «serre chaude», à l'écart d'influences étrangères, souvent à partir d'oeuvres déjà créées dans d'autres médiums (littérature, théâtre, radio). Dominé par des romanciers et dramaturges locaux (Roger Lemelin, Germaine Guèvremont, Françoise Loranger, entre autres auteurs) qui se sont formés «sur le tas», le téléroman a commencé à se transformer quelque peu à partir des années quatre-vingt,

⁶ *Marilyn* et *Virginie* (Radio-Canada) constituent deux exceptions à la règle : ces émissions, diffusées quotidiennement (5 à 4 jours semaine respectivement), n'ont toutefois presque rien en commun avec le *soap* américain.

sous les pressions d'une commercialisation plus accentuée suite aux réductions budgétaires importantes imposées au réseau public par le gouvernement.