

Séries, collections et sérialité

en littérature pour la jeunesse

par **Matthieu Letourneux***

La publication de séries est aujourd'hui un phénomène déterminant sur le marché de la fiction pour la jeunesse en nombre de titres comme en chiffre d'affaires. Et les jeunes lecteurs, familiers des séries audiovisuelles avec leurs héros récurrents, adorent. Recouvrant des genres et des formes extraordinairement variés elles sont assimilées à de la littérature populaire, dernier avatar des industries culturelles. Mais ce type de productions a déjà une longue histoire qui commence dès la fin du XIX^e siècle. Un article introductif qui pose les repères et met en perspective la diversité des productions proposées par les éditeurs et les auteurs pour la jeunesse.

* Matthieu Letourneux est Maître de conférences en littérature à l'Université de Paris X-Nanterre. Ses recherches portent sur les cultures populaires et de jeunesse. Il a participé, avec P. Brunel et F. Mancier au *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui* (Rocher, 1999), a édité Gustave Aimard, Emilio Salgari et Eugène Sue, et *Le Coureur des bois* de Gabriel Ferry (Phébus, 2009). Il a consacré une étude à la *Poétique du roman d'aventures* (PULIM, 2010) et une autre aux éditions Tallandier (avec J.-Y. Mollier, à paraître), auxquelles il a consacré un numéro de la revue *Rocambole* (2007).

Selon les cas saluées comme le signe d'un retour des jeunes à la lecture, ou décrites comme le symptôme du triomphe des industries culturelles, les séries représentent une part importante des productions pour la jeunesse. Elles accompagnent une vogue plus large des séries médiatiques, dont témoigne le processus de légitimation partielle des séries télévisées, de bandes dessinées ou des jeux vidéo. Cette vogue peut également apparaître comme un épiphénomène de la montée en puissance d'une logique sérielle des productions de masse, dont on voit quelques illustrations dans la propension du cinéma à multiplier des suites, dans celle de la culture médiatique à décliner ou prolonger le succès d'une œuvre sur d'autres supports (novellisations et produits dérivés), ou dans celle des grandes sociétés à concevoir dès l'origine leurs productions culturelles comme multi-supports. Dans le domaine de la littérature pour la jeunesse, la plupart des succès de ces dernières années appartiennent à des séries ou à des cycles romanesques¹. Mais cette vogue ne date pas d'hier : la *Mademoiselle Lili* de P.J. Stahl, les *Petites filles modèles* de la Comtesse de Ségur, et



Dime novels



» Oui Oui »,
créé par Enid Blyton

» Alice », de « Caroline Keene »,
in *Alice et le tiroir secret*,
ill. A Chazelle,
Hachette Jeunesse
(Bibliothèque verte)



» Bob Morane »,
in *Les Dents du Tigre*,
ill. P. Joubert, Marabout Junior

surtout les interminables aventures de *Buffalo Bill*, *Texas Jack* et des autres héros de *dime novels* importés au début du siècle par Eichler, témoignent qu'une longue tradition lie la littérature pour la jeunesse et la forme de la série. Or, cette littérature illustre des modes de lecture et d'écriture particuliers, encadrés par un dispositif éditorial plus large supposant que la lecture de l'œuvre, loin d'être pensée dans l'unicité d'une expérience, est envisagée dans l'ensemble d'une série de lecture – ou d'une lecture sérielle².

La notion littéraire de série a été étudiée par Anne Besson³, qui résume ses analyses dans ce numéro (NDLR : voir article suivant), distinguant en particulier entre les séries (ensemble achronique à personnages et/ou univers récurrent ; chaque épisode pouvant être lu indépendamment des autres – c'est le cas par exemple des *Oui Oui* ou des *Bob Morane*) et le cycle (ensemble inscrit dans une chronologie ; le temps s'écoule, les personnages et le monde changent d'un épisode à l'autre – c'est le cas des *Harry Potter* ou de *La Croisée des mondes*). La structuration du cycle en une intrigue plus unifiée tend à indiquer une homogénéité de l'œuvre, tandis que la série proprement dite insiste sur une hétérogénéité des œuvres : chaque nouveau volume est une nouvelle œuvre, et l'ensemble forme une collection d'aventures. C'est cet ensemble des séries proprement dites qui nous intéressera ici.

Lecture sérielle et logique éditoriale

Ensembles de livres à héros et univers de fiction récurrents, les séries supposent un mode de lecture spécifique, puisque l'œuvre n'est pas destinée à être lue seule, mais à être appréhendée comme un exemple tiré d'un système plus vaste.

Le plaisir de la série tient donc à la logique de collection : collection des aventures du personnage, mais aussi collection des livres qui les matérialisent. Les éditeurs l'ont bien compris, eux qui ont cherché très tôt à en standardiser la présentation. En réalité, loin d'être deux réalités distinctes, le phénomène de la série et celui de la collection éditoriale sont profondément liés : non seulement parce qu'ils correspondent à deux façons de saisir un même objet (*Cabane magique* est à la fois une série et une collection), mais parce qu'ils produisent deux expériences de lecture proches et sont le résultat de processus créatifs souvent indissociables.

Ainsi, au niveau éditorial, la série tend à se confondre avec la « collection », puisqu'elle est définie par un paratexte identifiable (couverture, maquette, prière d'insérer, etc.). Cela explique la confusion qui est souvent faite entre les unes et les autres, surtout quand celles-ci sont – à l'instar de *Chair de poule* de R.L. Stine ou de *Polar Gothique* de Michel Amelin – le fait d'un seul auteur. Il faut dire que la tendance est forte chez les éditeurs à créer des collections spécialisées dans des thèmes (*Danse, Mes animaux préférés*) ou des genres (*Souris noire, Cœur grenadine*), invitant les lecteurs à lire en série. Ainsi, la série tend-elle à se confondre avec la collection, dès lors que cette dernière est spécialisée. L'éditeur ne fait que sanctionner la proximité de l'acte de lecture de la collection et de la série. Dans les deux cas, le plaisir du lecteur repose sur la garantie de retrouver des éléments similaires (personnages, intrigues, styles, structures narratives proches), tout en escomptant des variations suffisantes pour renouveler son plaisir.

Mais le poids de l'éditeur ne se limite pas à exhiber une similitude des mécanismes lectoriaux. En réalité, nombreuses sont les séries à naître dès l'origine comme une collaboration entre un éditeur et un auteur. Certaines des grandes séries populaires pour la jeunesse ont été conçues par l'éditeur avant même de l'être par les auteurs : on sait par exemple que les aventures de *Bob Morane* ont été conçues par l'éditeur Marabout pour développer son secteur pour la jeunesse, et que le choix de l'auteur, Henri Vernes, n'est intervenu que dans un second temps, de façon presque accidentelle. Que, dans les œuvres les plus délégitimées, la question de la série soit à rechercher autant du côté de la figure de l'éditeur que de celle de l'auteur explique que certaines séries puissent être produites par des auteurs différents, soit que, le premier venant à mourir, il ait pu être remplacé, soit que la série ait été pensée dès l'origine suivant ces modalités, avec un nom d'auteur générique recouvrant des plumes différentes – on songe au cas fameux de Caroline Keene, sous le nom de laquelle plusieurs générations d'écrivains rédigeront les aventures de *Nancy Drew* (*Alice* en France).

La vogue des séries a d'ailleurs été initiée en grande partie par des éditeurs : à l'instar de Street and Smith et de ses *dime novels* aux États-Unis (dès les années 1880), et du créateur de *Nancy Drew*, l'Américain Edward Stratemeyer⁴. Ce dernier va lancer, via son Syndicat, des dizaines de séries entre 1899 et les années 1940 (*Rover Boys, Tom Swift, Nancy Drew*, etc.), déclinées dans divers genres (récit d'aventures, récit policier) et autour de thèmes censés séduire les lecteurs du début du XX^e siècle (aviation,

sport, vie ferroviaire...). Il fait entrer la littérature pour la jeunesse dans une logique fordiste, avec ses écuries d'auteurs, et ses gammes de récits. La force de Stratemeyer a été de lier systématiquement une pratique, celle de la collection éditoriale, à une pratique lectoriale, celle qui conduit le lecteur à choisir une œuvre en fonction de thèmes et de genres, et de les articuler l'une et l'autre autour d'un personnage auquel le lecteur pourrait s'identifier.

En France, la vogue des séries pour la jeunesse peut être rapportée au succès des publications de l'éditeur allemand Eichler au début du XX^e siècle, qui importe massivement les *dime novels* de *Street and Smith*, imposant les personnages de *Buffalo Bill*, *Texas Jack* ou *Nick Carter* aux jeunes lecteurs. L'une des particularités d'Eichler était d'offrir des publications périodiques, au format et aux réseaux de distribution proches du journal. Or, si l'on ne peut pas limiter le succès des séries à des questions de périodicité, il est certain que la tension entre l'unité du support et la périodicité des numéros a favorisé la diffusion des héros récurrents : il n'est pas étonnant que le développement des séries de bandes dessinées ait été favorisé par celui de la presse illustrée (avec le *Yellow Boy* aux États-Unis ou les *Pieds Nickelés* en France), tout comme les pulps américains ont produit quantité de héros (*Tarzan* et *Doc Savage* sont nés sur ce support). Même dans l'édition moderne, la série reste liée à une forme de périodicité, l'éditeur ayant tout à gagner à relancer régulièrement ses séries en proposant de nouveaux titres. Ainsi, l'histoire de l'édition pour la jeunesse, comme celle de l'édition populaire, qui lui est en partie liée, ont favorisé des logiques d'écri-

ture et de lecture sérielles qui se sont déclinées dans des séries à personnages et univers de fiction récurrents.

Ce que montrent ces différents exemples, c'est que le développement de la série possède une histoire éditoriale, mais qu'elle manifeste également dans le texte les logiques propres à la lecture sérielle : celles d'une lecture informée par sa relation avec d'autres œuvres proches (du même genre, de la même collection ou de la même série), qui revient à mettre l'accent sur des romans aux genres et thèmes similaires plutôt que sur l'unicité d'une expérience de lecture. Lire en série, c'est inscrire son acte de lecture dans un ensemble plus large qui informe le regard. L'amateur de *Cœur grenadine* ou des *Orphelins Baudelaire* s'attend par avance à trouver dans le volume qu'il ouvre certains plaisirs qu'il a pu tirer de ses autres lectures. Il choisit son livre en fonction de caractéristiques qu'il a repérées intuitivement au fil de sa consommation des œuvres de la collection ou de la série. La série se révèle liée à tout un réseau de mécanismes sériels plus larges qui la définissent et lui donnent sens. Ainsi n'est-il pas étonnant que la plupart des héros de séries soient aussi des héros de genre : *heroic fantasy* pour *Tara Duncan*, univers du western pour *Catamount*, le personnage d'Albert Bonneau, univers des contes pour Cléa, l'héroïne du *Château magique* de K. Chase, etc.

Série et lecture sérielle

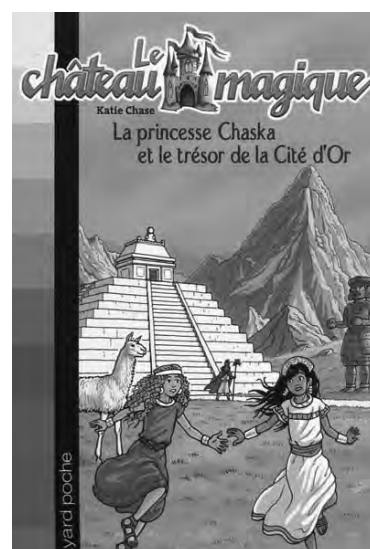
Il est probable que la montée en puissance de telles pratiques accompagne le développement d'une édition populaire pour la jeunesse à la fin du XIX^e siècle, saturant rapidement le marché et entraînant des mutations dans la consommation des jeunes lecteurs.

Alors que ceux-ci restaient enfermés dans des lectures dominées par des modèles prescriptifs supposant le regard surplombant des adultes, les éditeurs populaires leur offrent des récits aux logiques plus buissonnières et plus consuméristes, impliquant une relation obéissant à un principe de distraction, d'évasion. Dans ce mode de lecture rapide, guidée par le plaisir de la fiction, la sélection – qui s'opère sur un ensemble de plus en plus important d'œuvres – favorise les logiques thématiques et génériques... et explique le goût des personnages récurrents. En effet, dès lors que la lecture est dominée par une logique recherchant les œuvres similaires et investissant le niveau de la fiction, le regard est sensible à la thématisation, dans les œuvres, de ces mécanismes de lecture à travers des héros identifiés.

Par-delà la logique commerciale de fidélisation des lecteurs, la vogue des séries s'inscrit plus largement dans une relation sérielle (au sens large) aux œuvres, qui affecte autant leur réception que leur production. Si un nombre de plus en plus grand d'auteurs se sont lancés dans des séries, ce n'est pas seulement pour faire du profit, mais parce que, lecteurs autant qu'auteurs, ils s'inscrivaient eux-mêmes dans des logiques valorisant les effets de permanence des univers de fiction et des personnages. Lire ou écrire des œuvres d'un même genre (fantasy, science fiction, policier), ou d'un même thème (les animaux, les chevaux, l'informatique, le football), c'est tisser des liens entre des textes, rapprocher les personnages, les intrigues, les imaginaires. C'est déjà établir des effets d'homogénéité entre des œuvres hétérogènes. Qui n'a pas remarqué la ressemblance entre *Chérub* et *Alex Rider* ? Qui n'a pas



les séries
« Cœur Grenadine »,
« Chair de Poule »
et « Château
magique » chez
Bayard



remarqué combien *le Club des Cinq* et *le Clan des Sept* étaient proches ? Qui, en regardant la table du rayon jeunesse d'une librairie, n'a pas éprouvé le sentiment d'un air de famille entre les couvertures des romans sentimentalo-gothiques de la veine vampirique ? Tout témoigne, dans la relation sérielle aux œuvres que, par-delà l'hétérogénéité des productions, des effets d'unité, des passerelles, sont établis, par les lecteurs, les auteurs et, via le paratexte, les éditeurs. Ceux-ci n'interviennent certes pas au niveau de la fiction et ne font donc pas série : même si *Chérub* et *Alex Rider* vivent, en un sens, à la même époque, ils le font dans des mondes parallèles. Il n'empêche qu'il est clair que cette porosité entre les œuvres, imposée par la sérialité des pratiques d'écriture et de consommation au niveau du pacte de lecture, tend à se thématiser dans la fiction à travers, cette fois, des personnages et des univers récurrents : entre la sérialité et la série, les mécanismes sont les mêmes, et les plaisirs, similaires.

Bien plus que les cycles, les séries tendent à thématiser les mécanismes de la communication sérielle. En effet, le plaisir porte sur une unité thématique, incarnée par le personnage ou le lieu, mais aussi sur le genre et les thèmes qui leur sont associées. Il repose, dans chacun de ces niveaux, sur la tension entre une unité plus large (genres, thèmes, collections, séries) et des variantes introduites dans chacun des volumes. Si l'on reprend le cas d'*Alex Rider*, les éléments récurrents de la série seraient par exemple l'âge et la personnalité du garçon, ou la mise en scène d'un danger majeur pour la planète, ce qui est une façon de formuler, à travers l'intrigue, le lectorat, le genre et les thèmes auxquels la série

est liée. Tout se passe comme si la série mettait en fiction, dans l'intrigue, les mécanismes de la lecture sérielle.

Mettre en fiction le plaisir sériel

Une telle mise en fiction sérielle est particulièrement marquée lorsque les caractéristiques de la série (personnage et monde) se limitent à quelques traits identifiables, mais peu contraignants : dans le cas de la série *Barbie*, chez Hemma, le personnage, identifié par les seules propriétés corporelles de la poupée et par les univers romanesques qu'on suppose développés par le lecteur dans ses jeux – associés à la féminité préadolescente – peut produire aussi bien des récits de chasse au trésor, de destin rêvé de « star de la mode » ou de la chanson, ou d'enquête policière, parce que ce qui compte, ce sont les détails fétichisés de l'univers de *Barbie* (matérialisme enchanté, importance des vêtements, des activités sociales et festives, etc.). D'autres séries fonctionnent d'une façon assez proche : dans *Cabane magique*, le récit-cadre (une mission donnée à deux enfants par Morgane ou Merlin) et le recours à un vague subterfuge narratif (la magie associée à la cabane), permettent de conduire les personnages dans des univers et des genres extrêmement diversifiés, aventures géographiques, fantastiques ou historiques, qui sont en réalité liées par une seule contrainte, celle de respecter le pacte de lecture d'un récit défini avant tout par la mixité de l'aventure et du savoir. C'est une logique de panoplie générique qui est développée ici autour de personnages ou de structures narratives simples : comme un enfant se costume en pirate ou en fée pour raconter les histoires associées, les héros se retrouvent dans

des univers de fiction convoquant des scénarios intertextuels identifiables : animaux sauvages dans la jungle, duel de cow-boys dans l'Ouest, etc.

Pour certaines séries, la mécanique s'apparente à une déclinaison, au fil des épisodes, des scénarios intertextuels d'un genre. Ainsi, *Bob Morane* (deux cents volumes à ce jour) fonctionne comme une exploration de l'ensemble des topoï du roman d'aventures géographiques, puis de la science-fiction d'aventures, dont il paraît décliner toutes les possibilités. Mais, derrière *Bob Morane*, on pourrait multiplier les exemples de séries recyclant à la chaîne les scénarios intertextuels d'un genre déterminé : récit policier (*Nancy Drew-Alice* ou *le Club des Cinq*), épouvante (les novellisations de *Scooby-Doo* ou de *Charmed*), fantasy humoristique (*L'École des massacreurs de dragons*)... Dans tous les cas, la série se contente de décliner, d'un volume à l'autre, les possibles narratifs du genre. Ailleurs, la logique de variation investit un terrain plus étroit encore, reprenant un thème particulier : l'univers de la danse (*Ballerine*), du spectacle (*Art School*), de l'équitation (*Grand Galop*), du football (*Fooot*, *Foot 2 rue*) sont ainsi explorés dans diverses collections ; et certains personnages ont valeur thématique à eux seuls, à l'instar de *Sheltie*, le héros poney de la série éponyme, ou de *Sabrina l'apprentie sorcière*. Bien sûr, nombreux sont les auteurs à procéder plus subtilement, mais il s'agit d'une tendance forte, particulièrement marquée dans les séries longues.

Quant aux séries médiatiques, elles mériteraient d'être abordées plus en profondeur. En effet, dans ce cas, la logique de variation se pense par rapport à une œuvre ou un ensemble d'œuvres exogènes : dans

des séries comme *Indiana Jones*, *l'Académie Jedi*, *Titeuf*, *Lanfeust* ou *Warhammer*, c'est toujours un monde produit sur un autre support, et selon d'autres codes que ceux du roman, qui est décliné en série. La sérialisation permet d'étendre ou de dupliquer, à peu de frais, l'univers de fiction du support premier. Mais la sérialisation est doublement variation, puisque l'univers de fiction et les personnages associés à un langage différent (celui du support premier) voient leurs aventures prolongées dans un livre qui suppose aussi de réinventer les modes d'expression qui les évoquent. Le plaisir de la variation devient aussi celui de la déclinaison des supports et des mimésis. Comment rendre au roman les nuits bleutées de *Buffy* ? En réalité, le contenu fictionnel de la série est enrichi par les mécanismes de la lecture sérielle. Le lecteur lit le livre avec les autres œuvres en tête, le texte est informé par les images du film ou de la bande dessinée. Sous le regard du lecteur, toute nuit figurée dans une novellisation de *Buffy* sera éclairée par les filtres bleutés de la télévision.

Ce que révèlent tous ces exemples, c'est le caractère ouvert et très largement lacunaire des séries : une série se définit autant par les œuvres qui la composent que par celles, potentiellement infinies, qu'elle peut encore générer. Tandis que le cycle porte souvent en lui sa propre clôture, la série existe au contraire par les déclinaisons qu'elle suppose : elle offre un ensemble de règles – qui peuvent être modifiées au fil du temps – et invite à composer autour de ces dernières une infinité de nouveaux récits. Certes, la série est généralement un artefact plus pauvre que les cycles et les sagas romanesques, dans la mesure où ces autres

formes proposent une intrigue plus construite, et motivent davantage leur structure sérielle. Mais si elle n'offre pas une cohérence aussi forte, c'est que son charme repose moins sur la continuité d'un récit, que sur cette mise en scène, dans la discontinuité même des intrigues, des mécanismes produisant le plaisir du récit sériel : variation autour d'un ensemble de traits définis repérables, logique de la panoplie, jeu avec les attentes, et surtout mise en scène des virtualités infinies d'un ensemble de récits ouverts. Ce sont ces aspects du plaisir de la lecture que mettent en fiction les séries pour la jeunesse. Si elles le font avec une sophistication qui peut considérablement varier, si elles entretiennent avec leurs modèles une relation plus ou moins servile, plus ou moins parodique ou distanciée, si les auteurs détournent ou respectent les

attentes des lecteurs, s'ils cherchent ou non à remotiver les conventions, s'ils peuvent plus ou moins réinvestir stylistiquement la matière commune à laquelle ils empruntent, tous racontent aussi à leur façon le plaisir du récit sériel, cette mécanique à produire sans fin de la fiction.

1. On en trouve un relevé précis dans Bertrand Ferrier, *Tout n'est pas littérature !* Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2009.
2. La notion est développée par Paul Bleton, *Ça se lit comme un roman policier... comprendre la lecture sérielle*, Québec, Nota bene, « Études culturelles », 1999.
3. Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*, CNRS Editions « Littérature », 2004.
4. Sur cet éditeur, voir Carol Billman, *The Secret of the Stratemeyer Syndicate : Nancy Drew, the Hardy Boys and the Million Dollar Fiction Factory*, New York, Ungar, 1986.

16° vol. de « l'École des Massacreurs de Dragons »
Gallimard Jeunesse



31° vol. de « La Cabane Magique »
Bayard Jeunesse



10° vol. de « Cherub »
Casterman



8° vol. de « Alex Rider »
Hachette Jeunesse



Barbie dans « sept merveilleux rôles de rêve »
Hemma



26° vol. de « Charmed »
Pocket Jeunesse



15° vol. des « Filles de Grand Galop »
Bayard Jeunesse



11° vol. de « Buffy »
Pocket Jeunesse