



SEUIL, 2017  
POÉTIQUE

**Matthieu Letourneux**  
**Fictions à la chaîne**

ISBN 978-2-02-132088-6

546 pages  
30 €

EXISTE AU FORMAT NUMÉRIQUE

LIVRES  
DE RÉFÉRENCE

## FICTIONS À LA CHAÎNE

### Un essai pour mieux cerner les lecteurs d'aujourd'hui

Matthieu Letourneux est professeur de littérature à l'université Paris X Nanterre. Spécialiste de la littérature populaire, il publie un essai passionnant qui décrit la place des séries et des médias dans les pratiques culturelles d'aujourd'hui. Pour bien montrer que la culture a changé, le livre s'ouvre et se conclut au supermarché, lieu symbolique de la consommation, manière d'affirmer que notre histoire culturelle est liée à l'histoire du commerce et de la consommation de biens produits en série.

Dans le domaine de la consommation populaire, le roman se trouve concurrencé par le récit en images, la BD, les romans dessinés, les romans-photos, les films, auxquels s'ajoutent les jeux, les livres-jeux, les vidéos, les vêtements, les packagings de l'alimentaire, etc. Cette quantité impressionnante d'objets, en marge de nos manières de penser la culture, ne peut s'appréhender que dans un ensemble qui constitue la sérialité. Le but de l'ouvrage est de décrire – non de juger ou d'encenser – la sérialité en mettant en question les notions d'auteur, d'œuvre et de lecteur.

### Un livre n'existe jamais seul

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la critique romantique met en avant le projet singulier de l'auteur en affirmant que l'œuvre est unique et qu'elle peut être lue indépendamment des conditions de sa production. Or, on peut avancer l'idée que « bien des traits sériels peuvent être repérés dans une œuvre quelle qu'elle soit ». Au fil du temps, d'autres acteurs ont pris une place sans cesse croissante dans la création littéraire.

Depuis longtemps, l'éditeur intervient sur les œuvres « au nom de logiques sérielles qui l'emportent sur la spécificité de l'œuvre ». Par exemple,

en éditant le texte dans un format et un support donnés pour assurer la cohérence de son catalogue, en créant des collections, l'éditeur définit son propre pacte de lecture. Certains parlent d'énonciation éditoriale. Dans certaines séries, l'auteur peut même disparaître au profit de l'éditeur et du héros comme dans la série « Chair de poule », ou sous le nom générique de Caroline Quine pour les *Alice* ou encore de George Lucas pour *Star Wars*.

Les auteurs oscillent entre soumission et appropriation distanciée de ces contraintes éditoriales. Souvent ils reprennent la structure proposée par la collection. Si le début et la fin sont assez normatifs, le milieu leur permet d'être plus romanesques, plus exotiques, plus transgressifs. À partir des années 1970-1980, les œuvres conjuguent des discours génériques contradictoires ; ce sont des objets hybrides comme le célèbre *Harry Potter* entre *fantasy* et *college stories*. Hybridation générique, adaptation, expansion, variation, biographie imaginaire, novélisation (du film au roman), annexion (*Spiderman* rencontre *Superman*) sont des opérations caractéristiques de la culture sérielle auxquelles se plient les auteurs d'aujourd'hui. C'est l'effet monde qui est recherché. Avec le cinéma, la radio et les médias électroniques, on assiste à un glissement des récits au profit des mondes, à un glissement des fictions narratives vers les fictions ludiques. L'auteur devient maître d'œuvre d'une série d'acteurs différents.

Si les œuvres s'écrivent en tenant compte de contraintes sérielles, elles engagent en retour des mécanismes de **lecture sérielle**. À titre d'exemple, écrire ou lire un « Harlequin », c'est s'inscrire dans un ensemble générique et dans une communauté de lecteurs. Pour comprendre le pacte de lecture sérielle, on se reportera à l'analyse de la lecture de *Dans les ruines sacrées* de Paul Darcy (1935). Dès les premières lignes qui situent le récit en Inde, le

lecteur familier des précédentes livraisons s'attend à trouver : « chasses dans la jungle, immolation des victimes, fortunes inouïes des maharadjahs, occultisme des fakirs et des sectes inquiétantes... C'est un large répertoire que convoquent, dès les premières lignes, dès la couverture, les traits sériels, inscrivant le récit dans un réseau plus large que le lecteur habitué à ce genre de textes devait rapidement retrouver. Avant même la lecture, l'expérience de l'œuvre est enrichie d'un ensemble de récits et d'un univers de fiction d'autant plus riches qu'ils ne se situent pas dans le texte, mais dans les intertextes et dans les architextes qu'il suscite ».

Grâce à sa « propre encyclopédie narrative », le **lecteur** donne sa densité au texte qui ne peut être appréhendé isolément. La catégorie d'architextualité (Genette) est préférable à celle d'intertextualité pour analyser cette littérature. L'architexte permet au lecteur d'identifier les stéréotypes qui fonctionnent comme des signes, des indicateurs donnés par l'auteur au lecteur. « Le plaisir du lecteur repose sur la confrontation qu'il opère entre le récit qu'il a entre les mains et ce que sa compétence sérielle lui permet d'inférer ».

L'architexte est infini. Un roman sériel de science-fiction par exemple entre en résonance avec d'autres espaces médiatiques de science-fiction (films, BD, typographie spécifique, jeux, jouets, illustrations, jeux vidéo, etc.) sans oublier les échanges entre pairs et entre fans sur les réseaux sociaux. Dans une volonté de distinction, les fans établiront une hiérarchie dans ces productions et distingueront les œuvres canoniques des œuvres secondaires. S'élaborent ainsi différentes strates de significations. L'œuvre sérielle s'inscrit dans une culture de la circularité à forte dimension sociale.

### Le rôle majeur du cinéma et glissement de la sérialité vers le personnage

Pour bien comprendre le phénomène de la culture sérielle, il faut remonter aux années 1830. C'est le moment où apparaissent les journaux qui cherchent à toucher un public sans cesse plus large. On assiste alors à l'avènement des publicités et à l'instauration d'un principe de fidélisation des lecteurs avec les feuilletons ou les souscriptions. Les produits dérivés sont déjà présents : il existe des assiettes décorées à partir des œuvres d'Eugène Sue ou du papier peint réalisé à partir du *Journal amusant*. À l'époque déjà, le transmédia est à la mode : on passe du théâtre au roman, du théâtre à la chanson.

Au début du xx<sup>e</sup> siècle, et surtout après la Seconde Guerre mondiale, on ressent moins de suspicion envers la littérature populaire. Vendue dans les débits de tabac et les merceries à des prix abordables, elle rencontre un public sans cesse plus nombreux. Avec le cinéma, le personnage est désormais pensé comme une marque (exemple Spiderman) et, pour cette raison, on assiste au déplacement de l'intrigue (conception romantique de l'œuvre) vers le personnage qui est identifié par son costume et ses superpouvoirs, c'est-à-dire davantage par ses déclinaisons commerciales que par son portrait textuel.

Aujourd'hui, les objets culturels sont conçus d'emblée avec leurs déclinaisons en objets diversifiés pensés pour toucher un public très nombreux. Une société comme Disney met sur le même plan les logiques marchandes et les logiques créatives. Les processus de déclinaisons redondantes ou de déclinaisons complémentaires pour créer un effet de monde sont au cœur de ce qu'on appelle la « culture de convergence contemporaine ». *Star Wars* en est un bel exemple. Dans le domaine de la jeunesse, la consommation culturelle est de plus répartie dans le temps : achats de rentrée (vêtements, papeterie) ;

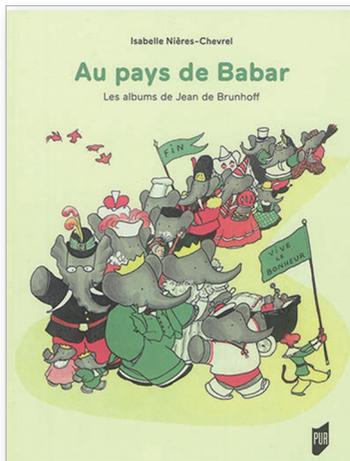
de Noël (les jouets, livres et DVD) ; de Pâques (les chocolats).

Aujourd'hui, les séries télévisées sont nombreuses et prisées du public. Certaines peuvent être constituées d'épisodes indépendants les uns des autres ; d'autres feuilletonnent, cherchant là encore à fidéliser les spectateurs. Le visionnage à la demande permet soit une lecture par épisode soit une lecture de l'ensemble en une seule fois. Cette mutation est à mettre en parallèle avec les récits du xix<sup>e</sup> siècle publiés d'abord en feuilletons, puis en volumes.

L'essai de Matthieu Letourneux donne des outils pour penser et analyser les productions sérielles. Il compte six chapitres (Définitions de la sérialité ; Communication sérielle ; Supports ; Éditeur ; Genre ; Œuvre) et un précieux index qui classe les nombreuses références en personnes réelles, personnages, fictions, séries, films et maisons d'édition. L'intérêt de l'ouvrage réside dans la mise au jour de l'articulation entre les différents niveaux de sérialité : « Aujourd'hui, une large part des objets culturels dont la littérature met en jeu les mécanismes d'une communication sérielle. Cette situation découle des pratiques du xix<sup>e</sup> siècle. Au fondement de notre culture, on trouve la montée de la culture médiatique, celle de la consommation culturelle et le développement des pratiques sérielles ».

Même si on constate une tension toujours forte entre culture restreinte et culture de masse, la culture populaire a fini par triompher à la fin du siècle dernier. Depuis les années 1980-1990 en effet, la culture sérielle, dont les œuvres appartiennent pourtant à la production industrielle, s'est canonisée. Elle est présente partout et touche tous les compartiments de notre vie. La culture populaire est notre culture à tous.

**Christa Delahaye**



PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES,  
2017  
BEAUX-LIVRES

Isabelle Nières-Chevrel, préface de  
Carine Picaud

**Au pays de Babar : les albums de  
Jean de Brunhoff**

ISBN 978-2-7535-5673-7

322 pages  
35 €

↓  
Jean de Brunhoff à l'âge de six ans,  
(MdB).  
In: *Au pays de Babar*, PUR, 2017



## AU PAYS DE BABAR

Faut-il présenter Isabelle Nières-Chevrel dans les colonnes d'une revue qu'elle a souvent honorée de sa collaboration ? Professeure émérite de littérature comparée, elle a créé en 1969, à l'Université de Haute Bretagne-Rennes 2, le premier enseignement universitaire français portant sur la littérature d'enfance et de jeunesse. L'essentiel de ses nombreux travaux de recherche est consacré à ce domaine, avec, de longue date, une attention particulière portée aux albums de Jean de Brunhoff<sup>1</sup>. En effet, dans ce sujet d'étude, se rejoignent pour elle un amour d'enfance et la passion analytique de la chercheuse. D'où la somme que nous propose ce très beau volume remarquablement édité par les Presses universitaires de Rennes.

Comme le souligne Carine Picaud (BnF) dans sa préface à l'ouvrage, nous sommes face à une extraordinaire intrication d'une créature et de son auteur. « Jean de Babar, auteur de Brunhoff », indique une légende portée au verso d'un portrait photographique. Entre le premier chapitre : « Devenir peintre... », et le dernier : « Une célébrité prise au piège », nous allons suivre les fils mêlés des contextes familial, social, historique, culturel, économique et voir se dessiner et s'accomplir une véritable saga éditoriale fondée sur la publication, en l'espace très bref de cinq ans, de seulement cinq albums. 1931, *Histoire de Babar, le petit éléphant* ; 1932, *Le Voyage de Babar* ; 1933, *Le Roi Babar* ; 1934, *A.B.C. de Babar*, aux Éditions du Jardin des modes. 1936, *Les Vacances de Zéphyr*, aux éditions Hachette. En 1937, Jean de Brunhoff meurt à 37 ans, et paraîtront encore, à titre posthume, deux autres albums. 1938, *Babar en famille* ; 1941, *Babar et le Père Noël*, aux éditions Hachette. C'est à ce seul corpus que s'attache Isabelle Nières-Chevrel, sans y adjoindre les albums postérieurs de son fils

Laurent, dans le souci de respecter « la cohérence de l'imaginaire et de l'invention graphique de chacun »<sup>2</sup>.

### De « La fabrique de Babar » à « Un maître de l'album »

Né, on le sait, dans le cercle familial, où un père accompagne de quelques dessins une histoire improvisée par sa femme pour leurs deux fils, Babar, le petit éléphant, va devenir le héros d'un premier livre qui pose tout à la fois un personnage – ronde silhouette vêtue de vert –, son histoire et un style d'écriture et d'illustration répondant aux exigences d'une narration en conformité avec un support. Comment, dans l'espace du livre, créer une image qui soit narrative ? Comment y faire interagir texte et image ? Dans cette recherche, les leçons d'un album nourrissent celui qui vient ensuite et les chapitres suivants, consacrés aux trois premiers titres, analysent les évolutions complexes d'une fascinante création qui sous-tendent magistralement la simplicité et l'évidence du résultat.

### De l'A.B.C. de Babar à Babar et le Père Noël

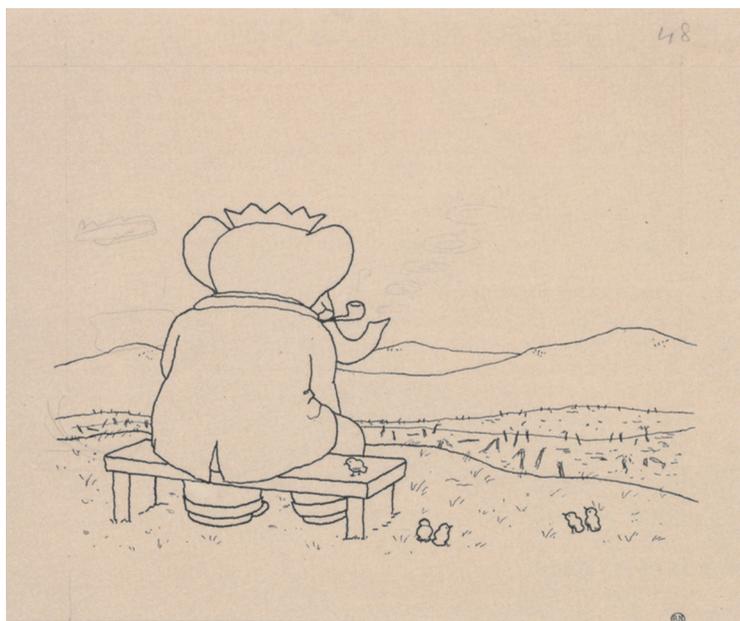
En France, puis, rapidement, dans les pays anglo-saxons en premier lieu, le succès est grand, tant auprès du public des enfants et de leurs parents que des critiques et des professionnels. *L'A.B.C. de Babar*, pause dans ses recherches narratives, va marquer brillamment l'ancrage de Jean de Brunhoff dans une production classique, bien identifiée, et l'affirmation du personnage et de l'univers qu'il a créés à travers les contraintes spécifiques liées à un genre. C'est aussi l'album où affleure discrètement, dans la profusion et l'éclatement des items abordés, ce qui, dans l'œuvre de Jean de Brunhoff, est le plus directement autobiographique. C'est aussi le moment où Jean de Brunhoff commence à répondre à « des sollicitations en marge des albums », dans les domaines de la décoration, de la mode, de la presse, du spectacle, en France et à l'étranger.

Marqué par un changement significatif d'éditeur, des Éditions du Jardin des modes – qui produisent principalement la revue du même nom – à la Librairie Hachette, la parution des *Vacances de Zéphyr* témoigne d'une liberté créatrice renouvelée. Avec le personnage de ce petit singe qui s'émancipe du rôle secondaire qui était le sien auprès de ses « gros camarades »<sup>3</sup>, Jean de Brunhoff explore de nouvelles pistes thématiques et plastiques, plus légères et aventureuses. Mais Jean de Brunhoff disparaît et, dans les albums posthumes, *Babar en famille* et *Babar et le Père Noël*, on voit que Babar est revenu au centre comme il l'était déjà aussi dans toute une production dérivée – papeterie, jouets, peluches – que les éditeurs menaient parallèlement à la publication des albums.

Babar, pour le meilleur et bientôt, hélas, pour le moins bon, était entré dans la culture d'enfance.

### « La guerre et l'immédiate après-guerre (1939-1950) »

Alors que l'activité des éditeurs est perturbée ou interrompue, c'est le temps qui voit le triomphe d'un personnage devenu une figure autonome. Babar est enrôlé en 1941 par la BBC comme porte-parole enfantin de la Résistance nationale. En 1945 Francis Poulenc adapte et met en musique *L'Histoire de Babar, le petit éléphant*. Mais, dans les années suivantes, dans un contexte économique et culturel qui a changé, c'est surtout une édition qui se tourne vers le grand public, Hachette au premier chef, qui va se saisir de ce héros de la petite enfance. Et c'est très justement qu'Isabelle Nières-Chevrel parle d'« Une célébrité prise au piège ».



↑  
Projet non retenu pour *Le Voyage de Babar* (BnF),  
in : *Au pays de Babar*, PUR, 2017.

À l'explosion des produits dérivés, des adaptations sans âme pour le cinéma ou la télévision, des « rééditions » fautives ou malmenant cyniquement les originaux (sauf exceptions), a répondu une attention critique tardive. Néanmoins, pour s'en tenir à la France, de belles expositions, telles en 1981, « Babar a 50 ans », au Centre culturel du Marais, ou, en 2001-2012, « Les Histoires de Babar », au musée des Arts décoratifs, ou encore, en 2005, à l'occasion d'une donation familiale, la présentation à la Bibliothèque nationale de dessins originaux, ont rendu à Jean de Brunhoff sa juste place et ont permis au public de mieux connaître son œuvre et sa genèse.

De très grands artistes, tel Maurice Sendak, ont analysé cette œuvre à l'aune de leur propre génie et ont témoigné de son influence<sup>4</sup>. Pour le public le temps est-il venu où l'on peut espérer disposer, en librairie, de ces beaux livres – tous – et dans leur forme native?

Tout cela et beaucoup d'autres choses, Isabelle Nières-Chevrel nous le relate dans cet ouvrage à l'iconographie somptueuse et pertinente, où la finesse et la rigueur des analyses rendent intelligible le matériau considérable qui a été réuni et où l'érudition ne nuit en rien au plaisir de la lecture.

**Claudine Hervouët**

1. Isabelle Nières-Chevrel : « Jean de Brunhoff : inventer Babar, inventer l'espace », *La Revue des livres pour enfants*, n° 191, février 2000, pages 109-120.
2. Introduction, page 13.
3. *Le Voyage de Zéphyr*, page 3.
4. Maurice Sendak : « Hommage à Babar pour son cinquantième anniversaire », *La Revue des livres pour enfants*, n° 81/82, décembre 1981, pages 22-25.



JOSÉ CORTI, 2017  
MERVEILLEUX

Nicole Belmont

**Petit Poucet rêveur : la poésie des contes merveilleux**

ISBN 978-27143-1186-3

190 pages  
20 €

## PETIT POUCKET RÊVEUR

À partir du vers du poème de Rimbaud, la spécialiste du conte populaire poursuit sa réflexion sur le lien intime entre le conte, la poésie et le rêve, initiée dans *Poétique du conte* (Gallimard, 1999).

Quelle est la spécificité du conte merveilleux populaire ? Comment s'élaborent ces récits de la tradition orale, créés sans recours à l'écriture ? Quels sont les procédés utilisés par les conteurs pour mémoriser puis se remémorer les récits tout entiers ? D'où vient leur qualité poétique ? Les sept chapitres reprennent des communications de colloque, des exposés non publiés ou des articles parus dans diverses publications. Tous sont revus, remaniés et augmentés. Chacun peut se lire d'une façon indépendante. Pour la suite du compte-rendu, nous indiquerons entre parenthèses, précédé de la mention AT, le numéro du conte dans la classification internationale des contes populaires établie par A. Aarne et S. Thompson, permettant de repérer l'ensemble des versions d'un même récit.

Les analyses s'appuient sur de nombreux exemples. Le conte sur le thème de la fille bannie, provenant de la collecte relativement récente d'Achille Millien, « La mère qui ne m'a pas porté mais m'a nourri » (AT 713), proche de « La fille aux mains coupées » (AT 706), permet de comprendre comment, en intégrant le motif légendaire du pain changé en fleurs lié à sainte Brigitte, se fabrique un conte merveilleux. Il répond alors au besoin de sublimer de rudes réalités sociales, économiques et affectives. L'étude de « La Barbe-bleue » (AT 312) reprend l'analyse des emprunts du texte de Perrault à l'*Enéide*<sup>1</sup> et à la tradition populaire et montre l'influence de Perrault sur les versions orales recueillies, tout en révélant la richesse sémantique et symbolique de ces dernières.

À partir de l'exemple du recueil des frères Grimm pris pour modèle par A. Jolles, l'auteur s'interroge sur la définition du conte merveilleux. L'histoire de la constitution du recueil, en soulignant le contexte amical et l'expérience affective de la collecte, vient en partie expliquer son assignation à l'enfance. C'est aussi de leur apparente naïveté qu'est venue la difficulté à reconnaître ces récits populaires comme des œuvres littéraires par les milieux lettrés, et par les frères Grimm eux-mêmes qui ont fait un travail de réécriture. Leur volonté de faire une œuvre littéraire était néanmoins soutenue par une compréhension intime et par leur fidélité à ces récits.

Oralité et écriture obéissent à des règles distinctes. Les outils d'analyse de l'écrit ne peuvent s'appliquer aux contes oraux. Cette fausse équivalence, l'éphémère de la parole, viennent expliquer le difficile travail de transcription des collecteurs. Si le conte écrit est fixé et réitérable, le conte oral est variable et ne prétend pas être achevé. Nicole Belmont insiste sur cet élément essentiel : les contes étaient des œuvres qui s'élaboraient en interaction avec l'auditoire, le conteur, et d'autres éléments non narratifs indispensables dans la performance.

S'appuyant sur des exemples, le dernier chapitre analyse les difficultés que posent les enregistrements sonores ou même les transcriptions des conteurs alphabétisés. Les modes de travail des collecteurs à ce titre sont aussi intéressants que les récits eux-mêmes car ils permettent de mieux appréhender ce matériau narratif.

« Le vrai thème du conte merveilleux n'est pas la jouissance du bonheur, c'est la conquête du bonheur, la conquête par l'aventure », indiquait M.-L. Tenèze. Si l'issue heureuse participe d'une définition du genre, comment alors expliquer les versions lacunaires, les versions « ratées », celles qui finissent mal, ces « anticontes » ? La conclusion tente d'y répondre. Enfin les déclarations des

conteurs traditionnels, sous leur simplicité confondante (« C'est en avant que ça va », « Pour raconter des contes, il faut être gai... ») révèlent la raison essentielle de la transmission de ces récits résolument optimistes : le divertissement, l'espoir, le courage.

Sous leur apparente naïveté, les contes merveilleux sont empreints d'une force poétique grâce à laquelle ils continuent à se transmettre. C'est ce que ce livre nous amène à reconsidérer.

**Ghislaine Chagrot**

1. Cf. U. Heidmann et J.-M. Adam : *Textualité et intertextualité des contes*. Classiques Garnier, 2010. Cette approche est contestée par P.E. Moog. Cf. *Revue Féeries* 2017, n°14. Disponible en ligne.

## DICIONNAIRE CRITIQUE DE MYTHOLOGIE

Présenter les mythes de l'ensemble de l'humanité et la somme des connaissances scientifiques dans ce domaine au sens large (incluant les concepts indissociables que sont le conte, la légende...) telle est l'ambition de ce livre.

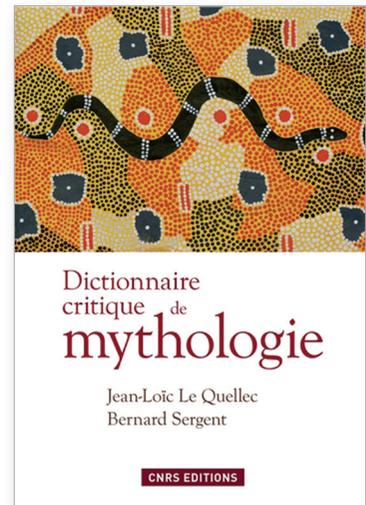
Son originalité, et sa grande richesse, est d'aborder les mythes (origine, répartition, interprétation) de toutes les aires culturelles (plus de 1300 peuples) fournissant un nombre considérable de récits concernant les thèmes récurrents (déluge...) et les mythes des origines (du feu, de l'homme, des techniques...). Les rubriques proposent soit des subdivisions géographiques, soit des subdivisions typologiques (par exemple le thème de la naissance miraculeuse envisage tous les types de fécondation – due au vent, à l'eau, à une plante, à un crachat, à un regard...).

Il est aussi un dictionnaire bio-bibliographique qui inclut les auteurs les moins connus et les contemporains et signale les travaux des mythologues et folkloristes (livres mais aussi articles, films...). En fin d'ouvrage, la bibliographie des auteurs (173 pages!) est une mine de références.

Enfin, son immense intérêt est d'analyser et de commenter les concepts (héros, héroïnes, objet magique, motif...) prenant en compte l'exhaustivité des apports théoriques introduits par Lévi-Strauss, Dumézil, Propp, Greimas...

Petits regrets : ne sont pas toujours signalées les éditions françaises disponibles des auteurs étrangers traduits et les nouvelles éditions.

Qualité des finitions, reliure souple, papier, format, tout semble avoir été pensé pour que ce livre conséquent soit à la fois résistant et



CNRS ÉDITIONS, 2017

**Jean-Louis Le Quellec,  
Bernard Sergent**

**Dictionnaire critique de  
mythologie**

ISBN 978-2-271-11512-6

**1553 pages  
39 €**

facile à manipuler. La forme dictionnaire facilite la recherche et rend agréable une lecture buissonnière. Passionnant et structuré, c'est un livre de référence d'une ampleur sans égale, un travail de grande érudition mis à la portée de tous.

**Ghislaine Chagrot**