

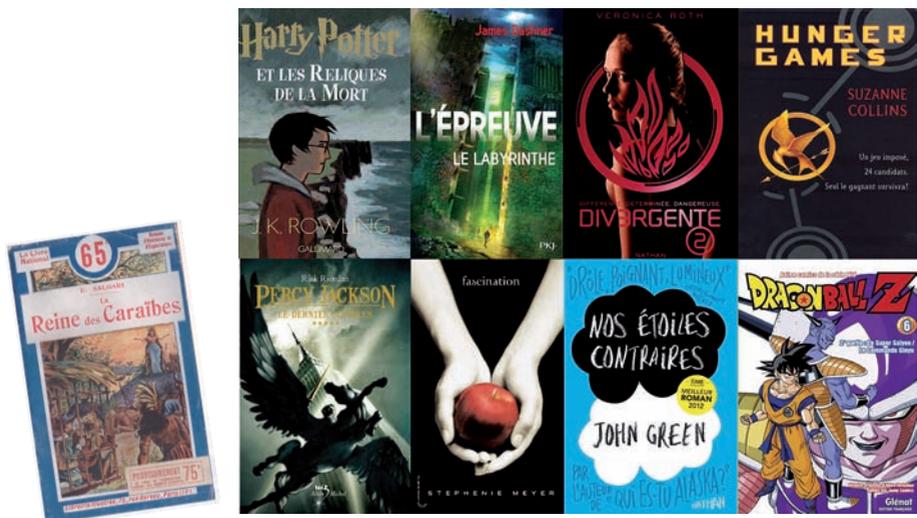
# La nouvelle jeunesse de la littérature populaire

ENTRETIEN AVEC MATTHIEU LETOURNEUX

Pendant quarante ans, portée par une révolution créative, la littérature jeunesse s'est dépoussiérée et, ce faisant, s'est rapprochée de l'institution, de l'école. Aujourd'hui, la grande bourrasque de la littérature « Y.A. » semble opérer un mouvement inverse. En allant vers la littérature de genres, en privilégiant la notion de distraction, elle semble ne rien avoir à faire avec l'institution qu'elle désarçonne. Si cette nouvelle littérature des jeunes adultes déconcerte plus d'un médiateur, elle semble ravir les grands ados et jeunes adultes qui s'y précipitent.

Matthieu Letourneux, lui, y voit surtout une régénérescence des littératures populaires. Entre passé et présent, décryptage.

Matthieu Letourneux  
Maître de  
Conférences HDR  
Université Paris  
Ouest Nanterre La  
Défense.  
Rédacteur en chef de  
*Belphégor*.  
Il travaille sur les  
littératures  
populaires et les  
littératures de  
jeunesse avec une  
attention toute  
particulière pour les  
cultures médiatiques,  
les logiques sérielles<sup>1</sup>,  
les questions de  
supports et les genres  
fictionnels.



**La Revue des livres pour enfants : Qu'est-ce donc que ce phénomène que l'on désigne sous le terme de littérature Jeune adulte ?**

**Matthieu Letourneux :** Je suis assez surpris que l'on parle de ce phénomène comme d'une nouveauté. Au XIX<sup>e</sup> siècle, il existait des romans pour jeunes filles qui s'adressaient à un public que l'on qualifierait aujourd'hui de jeunes adultes. Mais ces textes n'ont jamais été étudiés en littérature pour la jeunesse. En France, on n'a commencé à s'intéresser aux romans pour les jeunes adultes que quand ils sont devenus le phénomène éditorial que l'on connaît aujourd'hui. En revanche, il a toujours existé des types de collections et d'œuvres qui étaient consommées par les jeunes adultes. Quand tous les adolescents lisaient Fenimore Cooper, ça ne faisait pas de Fenimore Cooper un auteur pour adolescents. Les enfants ont toujours eu besoin d'emprunter leurs lectures aux plus grands. Mais d'un seul coup, en provenance des pays anglo-saxons, on voit arriver des livres qui sont édités pour cela, que l'on identifie comme cela, preuve d'une évolution de la question des légitimités et des frontières entre littérature pour adultes et littérature pour la jeunesse.

En réalité, les pratiques existaient depuis longtemps mais elles n'étaient pas associées à une production particulière. Cela vient de ce qu'il n'y a pas un besoin littéraire particulier pour cette tranche d'âge : les romans d'accomplissement de soi, les romans initiatiques sont des formes massivement investies par la littérature de genre pour adultes, du roman d'aventures à la *fantasy* et la science-fiction. Elles ne sont pas propres au jeune lectorat. Ce qui est nouveau, c'est donc moins la nature des œuvres que le besoin de créer une nouvelle désignation éditoriale. Elle existe parce qu'on a décidé de l'appeler comme cela et qu'elle désigne un espace commercial identifié.

**Le phénomène a commencé dans le monde anglo-saxon. Comment est-il né ?**

C'est compliqué parce que tous les anglo-saxons n'ont pas la même réponse à cette question. Certains disent que c'est né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec les grands auteurs (Kipling, Stevenson...) participant de la vogue de ce que l'on appelle « the new romance » (le nouveau romanesque), courant lié

à des préoccupations esthétiques, et ressaisi à travers un modèle éducatif de formation des jeunes adultes. Les romans de ce courant sont désignés par leurs auteurs comme s'adressant à la fois à des adultes et à des jeunes, de façon clivée. C'est-à-dire qu'ils invitent à des manières différentes de lire le même texte suivant les publics. Il y a une mixité des destinataires. Une deuxième rupture se situerait dans les années 1930 ou au lendemain de la Seconde Guerre mondiale avec le développement d'une littérature populaire pour la jeunesse : ce sera le cas avec les *pulps* aux États-Unis ou avec les collections de romans d'aventures populaires dans les années 1930 en France. Celle-ci existe depuis longtemps, par exemple dans les *dime novels*, ces romans américains bon marché du XIX<sup>e</sup> siècle qui racontaient les aventures de Buffalo Bill, Nick Carter, etc. Là encore, le lectorat est ambigu, adultes, jeunes... Ce sont des romans qui n'ont pas été étudiés comme une partie de la littérature pour la jeunesse car leur façon de s'adresser à un lectorat de jeunes était plus ambivalente que celle de la littérature pour la jeunesse plus légitimée. Mais ça ne les a jamais empêchés d'exister, et d'être regardés de travers par l'institution, qui les suspectait de mauvaise influence sur la jeunesse.

Ce qui se produit dès l'Entre-deux-guerres et surtout, de façon spectaculaire, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, c'est le développement d'une culture de jeunesse, qui affecte d'ailleurs l'ensemble des pratiques : au cinéma, ce sera la culture des *drive in* (précédée par le développement des *serials*, dès les années 1920), en musique, l'avènement du rock, en littérature, les *comics*, les bandes dessinées ou des collections comme celles offertes par Marabout junior. Plus largement, la culture de masse est dominée depuis des décennies par les pratiques de consommation de la jeunesse. Mais cette culture s'est développée dans des espaces ambigus, dans la mesure où l'identification explicite d'un public n'est pas sa priorité. Aujourd'hui, et c'est la grande nouveauté, elle est rangée dans des espaces qui la désignent très clairement comme *young adult*.

**On a le sentiment que cette frontière jeunesse/adulte s'est effacée avec *Twilight*, en 2008. Comment peut-on regarder ce point de rupture ?**

*Harry Potter* a déjà préparé l'effacement de cette frontière. Mais, comme je viens de le souligner, dans les décennies précédentes, il y a eu aussi davantage d'échanges entre les imaginaires des adultes et des adolescents, et l'émergence d'une culture de jeunesse au sens large. La relation à la culture populaire s'est modifiée. Ce n'est pas limité à l'édition mais à toutes les industries culturelles. On cherche de plus en plus à séduire des consommateurs issus de générations différentes, mais avec un discours visant à la fois les jeunes et les moins jeunes (de la violence mais pas de sang par exemple, des références culturelles plaisant à des publics différents, etc.). L'édition pour la jeunesse a assimilé cette mutation du cinéma, des séries télévisées et des jeux vidéo. Le jeu vidéo est important dans cette mutation : pour la première fois, une industrie culturelle a vieilli avec son public. L'édition est presque la dernière à être touchée par cette mutation culturelle. Il a fallu deux générations pour cela.

**Démographiquement, il est tentant d'imaginer la cohorte nombreuse des premiers lecteurs de *Harry Potter* qui se déplace dans le temps. Avoir 10-15 ans en 2000/2005, c'est en avoir 20-25 aujourd'hui. Ce sont eux, nos Y.A. ?**

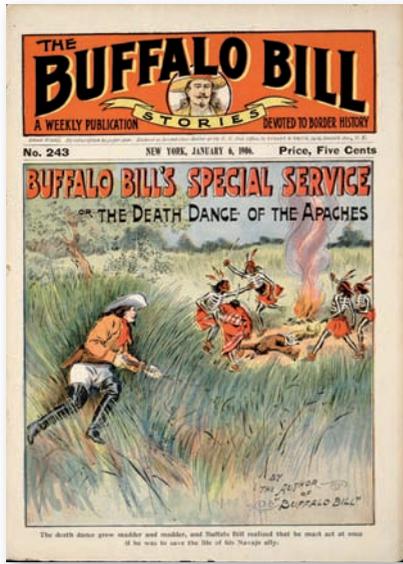
La vraie grande nouveauté d'*Harry Potter*, ça a été de séduire des lecteurs adultes. Pour le reste, il faut comprendre que le phénomène éditorial ne peut être isolé des phénomènes culturels qui l'entourent. Un phénomène culturel est toujours lié à des conditions socio-culturelles qui lui sont préalables et le rendent possible. D'un seul coup, on identifie une communauté majeure qui n'était pas clairement identifiée dans les discours sur la littérature. Celle-ci avait cependant été repérée par les sociologues. Cette communauté a des pratiques de consommation qui lui sont propres, de la mode à la musique en passant par le cinéma et la littérature. Pourquoi l'édition est-elle une des dernières étapes de la constitution de cette communauté ? Parce que, plus que toute autre, la littérature est liée à des pratiques institutionnelles. Il fallait que ce cadre se fragilise pour qu'on accorde une place, dans nos représentations, à une littérature pour la jeunesse de consommation s'adressant à ces publics élargis et échappant aux logiques

de l'institution scolaire et de la recommandation des adultes. Le fait que *Harry Potter* ait été publié par la prestigieuse collection Folio Junior a sans doute rendu plus facile son incroyable succès. S'il était paru dans une collection sans aucune surface institutionnelle, le phénomène aurait probablement été moins fort.

**Cette nouvelle littérature pour les jeunes adultes est majoritairement publiée en grand format et semble faire disparaître un élément fort d'identité des titres : la collection. Cet effacement de la notion de collection explique-t-il la surexposition des genres littéraires ?**

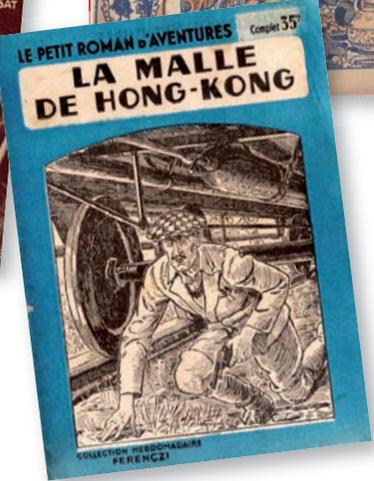
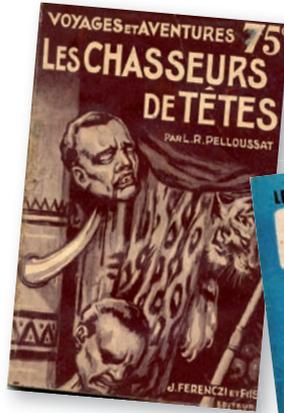
Le lien entre les genres et les collections est une histoire à rebondissements.

L'histoire de la littérature de genre, c'est celle de l'avènement des collections populaires. Les genres commencent à être identifiés de façon claire quand les collections populaires se mettent en place, au début du xx<sup>e</sup> siècle avec « Le Livre populaire » de Fayard et surtout avec ses épigones (Tallandier, Ferenczi) qui spécialisent rapidement leurs collections. Très vite, on voit surgir des collections de genres très codifiées. L'aventure, le roman sentimental... Dans l'Entre-deux-guerres, il y aura d'ailleurs beaucoup de collections de genre pour la jeunesse : presque toutes les collections de romans d'aventures s'adressent à la jeunesse. Cette importance des collections d'aventures pour s'arrêtera avec Plein vent, chez Robert Laffont, dans les années 1970. La décolonisation semble mettre fin aux fantasmes d'exotisme géographique, et cette littérature ne sera pas remplacée par un système aussi massif de collections de genre. La science-fiction pour la jeunesse par exemple ne marche pas bien en collection. C'est à ce moment-là que la littérature de jeunesse est reprise en mains par l'institution scolaire, qu'elle commence à être étudiée à l'école, lors même que décline fortement le marché d'une édition populaire pour la jeunesse. La littérature légitime prend toute la place (mais suivant une légitimité institutionnelle). C'est la grande époque de la littérature intimiste, miroir, qui cherche à évoquer la société : elle correspond bien aux discours de l'Éducation nationale et à la représentation du discours sur la jeunesse. Des éditeurs comme L'École des loisirs



↑  
Exemple de dime novel.  
Buffalo Bill.

→  
Des livres de Ferenczi et des  
Éditions Modernes.



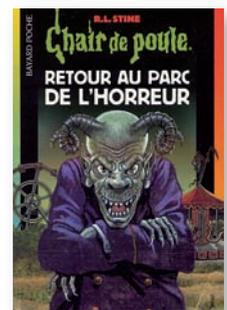
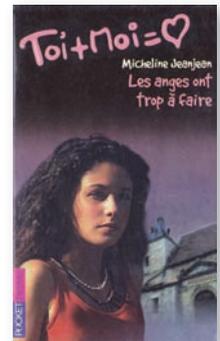
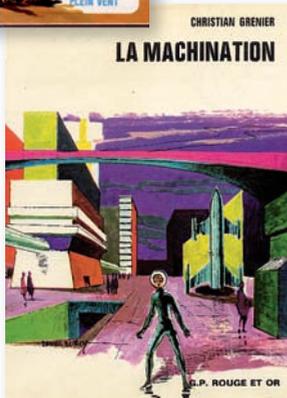
↙  
Jacques Moreau, Henry Schneider :  
*La Foggara*, Robert Laffont, 1975,  
(Plein vent).

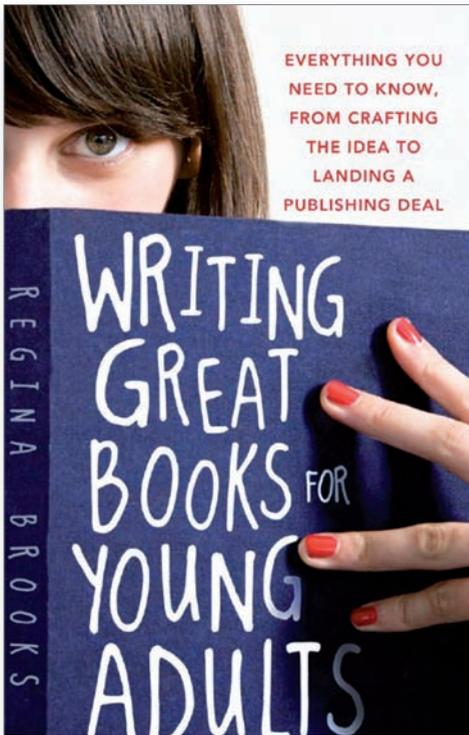
↓  
Christian Grenier : *La Machination*,  
G.P. Rouge et Or, 1973 .

↘  
Susie Morgenstern : *La Première fois  
que j'ai eu seize ans*, L'École des  
loisirs, 1990 (Médium).

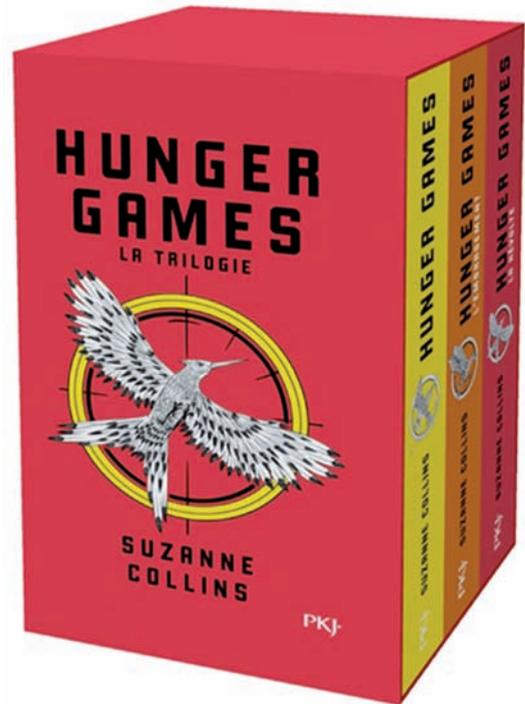
→  
Micheline Jeanjean : *Les Anges  
ont trop à faire*, Pocket Jeunesse,  
2000 (Toi + Moi = cœur).

↘  
R.L. Stine : *Retour au parc de  
l'horreur*, Bayard Poche, 2000  
(Chair de poule).





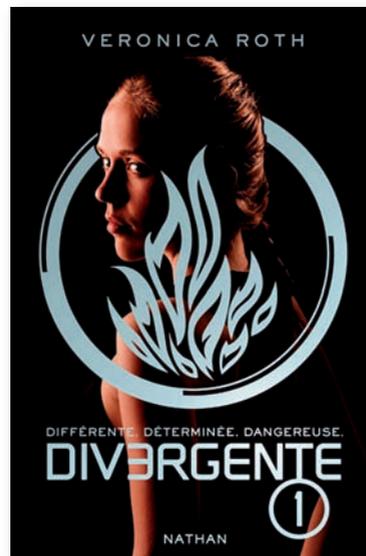
↑  
Regina Brooks : *Writing great books for young adults*. Sourcebooks, 2009.



↑  
Suzanne Collins : *Hunger Games*. Coffret, PKJ, 2014.



↑  
James Dashner : *Le Labyrinthe. livre 1: L'Épreuve*, PKJ, 2012.



↑  
Veronica Roth : *Divergente, t.1*, Nathan, 2014.



↑  
Stephenie Meyer : *Twilight, t.1: Fascination*, Hachette, 2012 (Black Moon).

jouent un rôle majeur dans ce domaine. Le retour de la littérature de genre (Chair de poule, Toi+ moi = cœur...) correspondra à un moment où l'on cherchera une littérature propre à faire lire les jeunes qui ne lisent pas. « C'est mieux que rien », entend-on. Si aujourd'hui on accepte de regarder avec bienveillance des œuvres de genre comme *Harry Potter* et *Hunger games*, c'est parce que les choses ont bougé à deux niveaux. Il y a d'une part la volonté de faire lire et d'autre part la reconnaissance progressive, depuis les années 1970, des sous-cultures via la littérature de genre contre-culturelle (certains polars ou bandes dessinées...), qui accompagne le déclin des hiérarchies culturelles traditionnelles. On accepte de penser qu'il y a des grands auteurs de genre. Cela s'est fait lentement et la littérature pour la jeunesse est toujours la dernière à faire les choses !

**C'est aussi un champ éditorial qui donne l'impression d'être très sexué, où l'on ne propose pas les mêmes livres aux garçons et aux filles...**

Ce n'est pas vrai pour tout. Ça l'est pour la *bit lit*, qui est, elle, très sexué. Mais chez les adultes elle l'est tout autant il me semble. À regarder les œuvres inspirées d'Anne Rice en tout cas, on peut le penser. Pour le polar c'est moins clair. Genre masculin au départ, on le dit lu plutôt par les femmes aujourd'hui. Le roman historique lui aussi a basculé. Masculin jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, il s'est féminisé depuis. La *fantasy* elle aussi est en train de devenir une littérature féminine alors qu'elle était très masculine à sa création.

**Que reste-t-il aux garçons alors ?**

Il est discutable de faire des classements sans nuance. La *fantasy* ou la dystopie sont-elles réellement genrées ? Et si elles le sont, en quoi ? Parce que le personnage principal est de plus en plus souvent féminin ? Parce qu'on parle de sentiments ? D'amour ? De sexe ? Je plaisante à peine ici : on voit combien le raisonnement est lui-même genré. Si le personnage principal n'était pas féminin, il serait masculin. Autrement dit, dans nos représentations, quand la littérature ne vise pas un lectorat sexué, elle propose plus volontiers des personnages masculins. Quand c'était le cas, les filles qui voulaient lire des récits d'aventures s'identifiaient à des per-

sonnages masculins sans difficulté. Aujourd'hui, on imagine que les garçons ne peuvent s'identifier à Katniss Everdeen (l'héroïne de *Hunger games*) ou qu'elle correspond à une appréhension féminine de la réalité. Mais le genre humain n'est pas neutre : la science-fiction et la *fantasy* étaient construites suivant des représentations masculines autrefois (elles le sont encore dans les jeux vidéo). Elles ne le sont plus (je dirais plutôt : elles le sont moins), et on le déplore ! C'est la preuve qu'on en reste à une lecture genrée, fondée sur l'idée d'une domination masculine. L'histoire de la littérature est celle d'une assimilation de l'écriture masculine au neutre (sinon, on ne s'intéresserait pas à la question de « l'écriture féminine » par opposition à l'écriture en général).

Certes, certaines œuvres de jeunesse (celles inspirées de la *chick lit* par exemple) développent un discours genré très caricatural (pas plus cependant que les récits d'aventures ou de *fantasy* autrefois à l'égard des garçons). Mais de façon plus générale, si les récits sont moins centrés sur un imaginaire masculin, c'est que les lecteurs (et, de plus en plus, les auteurs) sont plus féminins. Du même coup, les conventions des genres se transforment, se féminisent, quand elles étaient masculines auparavant. Que le fantastique se soit féminisé est une excellente chose : cela a permis ce mélange très intéressant qu'est la *bit lit*, qui représente un discours majeur sur la sexualité féminine et les représentations qui lui sont associées. Cela n'en fait pas nécessairement une littérature caricaturale inscrivant les filles dans leur genre. De façon plus générale, il faut se méfier des discours trop prescriptifs et caricaturaux sur les genres (genres littéraires ou sexuels) parce qu'ils masquent une volonté de reprise en main du champ par l'institution.

**La littérature Y.A. semble construite en vagues : les vampires, les anges, les dystopies, la maladie... D'où viennent ces modes, comment sont-elles construites ?**

Ces modes sont caractéristiques de la culture de masse. Un genre c'est une œuvre qui marche, qui est imitée tout de suite, une fois, deux fois, dix fois, presque immédiatement... Une série de conventions se met ainsi en place, dessinant l'unité d'un genre, et en littérature populaire ce

mécanisme est extrêmement rapide. C'est ce que l'on voit à l'œuvre aujourd'hui. Les auteurs, les éditeurs, tout le monde est aux aguets. Parfois c'est une œuvre qui existait déjà et que l'on réédite pour l'agréger à ce nouvel écosystème générique. Les éditeurs sont pour beaucoup les architectes de ces modes. La dystopie en est un exemple. Si l'on y réfléchit bien, quasiment toute la science-fiction est dystopique! Mais le succès d'*Hunger games* a imposé cette notion comme centrale et celle-ci va servir de catalyseur à tous les romans de science-fiction qui veulent profiter de ce succès. Après *Hunger games*, il y aura *Le Labyrinthe*, *Divergente*... Autant qu'un discours social, ces trois succès associent un imaginaire ludique et virtuel. Et l'ancêtre commun à ces romans semble bien être le jeu vidéo. Ces phénomènes de mode se situent à l'intersection de stratégies éditoriales et de représentations. En réarticulant nos catégories littéraires, ils donnent sens aussi aux transformations de nos représentations sociales. Même s'il s'agit de phénomènes industriels et commerciaux, les genres sont l'expression des imaginaires d'une époque. Mais ils le sont suivant une logique qui veut que ce soit moins l'œuvre que la série qui fasse sens. C'est pourquoi parfois, ce n'est pas le premier roman d'un type qui marche le mieux. Il faut que commence à se produire le mouvement de sérialisation pour que le phénomène soit sensible. Pour qu'une série générique émerge, il faut que des éléments disparates se cristallisent. Cette cristallisation se produit autour d'un auteur doué (en termes d'écriture, de flair, ou des deux!) qui va jouer le rôle de parangon auquel se référeront les autres auteurs du genre.

#### **Comme pour John Green avec *Nos étoiles contraires* par exemple?**

Oui, c'est l'exemple d'une œuvre exploitant des conventions déjà bien implantées dans la littérature pour la jeunesse (celles d'une littérature réaliste aux accents sentimentaux et mélodramatiques). Dans ce cas, comme souvent, le cinéma est arrivé pour accélérer le succès... Mais ici, les ruptures de modes n'ont pas lieu en France, elles naissent dans le monde anglo-saxon, américain surtout. Du même coup, le marché français accueille un phénomène qui n'est déjà plus seulement littéraire, mais transmédiatique.

#### **Et quelle est la prochaine cristallisation?**

Je n'en sais rien! En même temps, à bien y réfléchir, je ne serais pas surpris qu'un *Cinquante nuances de Grey* vienne jouer dans la cour des jeunes adultes – au prix d'un important processus d'adaptation bien sûr! Je viens de voir sur Internet une photo d'une librairie anglaise ou américaine où le présentoir *Cinquante nuances* était installé juste devant le rayon des jeunes adultes! On peut imaginer voir apparaître un genre de récits ressemblant à *Cinquante nuances*, dans une version extrêmement édulcorée au point d'en être méconnaissable bien sûr, mais pourquoi pas? Après tout, les *teenage movies* ont intégré depuis longtemps cette obsession de la sexualité. Plus généralement, les anglo-saxons parlent beaucoup de la « pornification » de la société depuis vingt ans. Cela désigne des pratiques empruntées à la culture pornographique mais reformulées en termes ludiques, comme les cadeaux érotiques de la Saint-Valentin par exemple. Et on sait que les jeunes adultes sont très friands de ce type de produits. Un déplacement vers la culture de jeunesse supposerait une euphémisation et une transformation considérable des codes, mais elle n'est pas impossible... sauf si la littérature de jeunesse se révèle trop conservatrice pour autoriser cette nouvelle mode que tous les lecteurs attendent probablement! Stephenie Meyer s'en est déjà un peu approchée, non?

#### **À côté de cette culture « mainstream » de l'entertainment (pour reprendre les termes de Frédéric Martel), les éditeurs français ont posé un nouvel espace littéraire de création locale pour leurs lecteurs les plus âgés (Thierry Magnier, *Le Rouergue*, *Sarbacane*, *Gallimard*...). Comment voyez-vous ce lieu de création?**

Cela tient sans doute à l'histoire de la littérature française. Le monde anglo-saxon a très vite pratiqué le métissage entre littérature populaire et littérature institutionnalisée : Hemingway, Hammett, Chandler en sont de bons exemples. Les industries culturelles, et en particulier le cinéma, ont favorisé ce métissage. Mais en France, le modèle légitimiste est resté extrêmement puissant pendant longtemps, et il existe toujours. Les éditeurs français ramènent la littérature des grands adolescents vers le modèle institutionnel. Il ne



Eva, 17 ans.  
John Green: *Nos étoiles contraires*,  
Nathan, 2013. © L. Hubbard.

faut pas oublier qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature respectable se constitue contre la littérature populaire, contre le feuilleton, contre l'illustration. L'imaginaire du grand écrivain s'est très largement défini en France contre la littérature populaire. L'université ne travaille que sur le corpus légitime, les bibliothèques elles-mêmes ont mis du temps à s'ouvrir aux lectures populaires. Le système culturel français sépare très fortement littérature légitime et littérature populaire : ça ne s'achète pas au même endroit. Les librairies de centre ville n'ont longtemps pas eu de rayons populaires, à l'inverse, dans les kiosques, on ne trouvait que la littérature populaire. De même, en France il n'y a pas encore de formation à l'écriture créative par exemple. La littérature, ce n'est pas un métier. Tous ces éléments expliquent sans doute l'importance donnée dans notre pays à la littérature de jeunesse adoptant des stratégies de légitimation calquées sur celles de la littérature générale (c'est-à-dire de la littérature pour adultes).

**En bande dessinée, où cet espace ado-adulte existe depuis longtemps, on voit qu'il a eu tendance à asphyxier la BD jeunesse, celle qui s'adresse au moins de douze ans. Le même mécanisme menace-t-il l'édition jeunesse ?**

À la grande époque, *Métal Hurlant* est tombé plusieurs fois sous le coup de la loi de protection de la jeunesse même s'il ne s'adressait pas à la jeunesse. Le territoire adolescents-adultes est né d'une victoire de la bande dessinée, qui a gagné son extension vers la contre-culture, dans les années 1970. Avant, on ne parlait pas de bande dessinée pour la jeunesse, parce qu'on considérait que la bande dessinée était par nature destinée à la jeunesse. Autrement dit, il n'y a aujourd'hui de « bande dessinée pour la jeunesse » que parce que la bande dessinée pour adultes ne peut pas être lue par des petits, en termes de protection mais aussi d'accessibilité. Aujourd'hui, les centres d'intérêts des préadolescents ressemblent de plus en plus à ceux des adolescents. De même, la bande

dessinée pour la jeunesse se révèle très vite insuffisante quand l'enfant grandit. Il suffit de lire *Dragon Ball Z* pour se rendre compte qu'on y trouve beaucoup d'allusions au sexe, et c'est une des composantes du succès de cette série. Si la bande dessinée a pu ainsi bouger plus vite, c'est sans doute parce que, contrairement à la littérature, elle a largement échappé à l'école et à ses logiques de contrôle et de transmission. Mais le marché de l'édition pour la jeunesse est assez différent du marché de la bande dessinée. La littérature pour la jeunesse n'existe véritablement que quand l'acte d'achat est dominé, c'est-à-dire réellement ou symboliquement placé sous le contrôle des adultes. Que l'enfant achète le livre seul ou accompagné d'un adulte, il choisit son livre en intégrant les valeurs de l'adulte qui encadre l'acte d'achat. C'est quand le jeune lecteur s'émancipe de cette domination que s'effacent les frontières de la littérature pour la jeunesse. Ce qui n'empêche pas des plus grands et des plus petits de partager des univers culturels, devenus mixtes, comme les *Warhammers* ou les cartes Magic. Des consommateurs d'âges différents s'approprient ces univers mêmes s'ils les utilisent différemment.

**On a quand même l'impression, à vous écouter, que le jeu vidéo innerve assez profondément toutes ces modifications du paysage culturel mondial ?**

Un penseur anglais marxiste spécialiste de l'étude des médias, Raymond Williams, qui est un des fondateurs des *cultural studies* a montré que ce que l'on identifie comme le média, n'est en réalité que la construction culturelle du média. Un média est relativement neutre en termes d'usages sociaux. Internet par exemple ne servait qu'à l'armée et aux universitaires à l'origine. Et puis tout d'un coup c'est devenu autre chose, parce que la société a construit un usage de ce média. Le jeu vidéo est arrivé en pleine effervescence des sous-cultures de jeunesse et c'est pour cela qu'il a pu jouer un rôle aussi important, qu'on l'a autant investi et qu'il a eu autant d'influence dans un territoire culturel aussi vaste.

**Les Cassandre ont déjà souvent prédit la mort du livre, or, en 2015, cette littérature populaire pour les jeunes adultes donne l'impression d'être bien vivante. Lui voyez-vous des dommages collatéraux dont il faut s'inquiéter ?**

La mort du livre : pourquoi pas ? Après tout, le disque est en train de mourir, tout comme les supports matériels du film. Mais si le livre, avec ses pages et sa couverture de papier, peut bien mourir, le récit verbal a les reins solides. Il n'y en a jamais eu autant de publiés : je ne parle pas seulement de l'édition en livre, mais des millions de *fanfictions* publiées sur Internet qui reprennent les séries à succès et les imaginaires de la littérature de genre. L'avantage des fictions écrites, c'est qu'elles coûtent infiniment moins cher et qu'elles sont infiniment plus simples à produire que les autres types de fictions. Or, la fiction populaire, parce qu'elle repose sur des imaginaires partagés dont tout le monde connaît plus ou moins les codes, facilite ces phénomènes d'appropriation. C'est pour cela que je ne sais pas si les œuvres écrites prendront éternellement la forme de livres, avec couverture et pages, mais tout semble montrer qu'elles ont de beaux jours devant elles. ●

*Propos recueillis par Marie Lallouet, le 4 mars 2015.*

1. Littérature sérielle : notion plus large que celle de littérature de genre. Une littérature sérielle suppose que l'œuvre soit appréhendée dans un ensemble plus vaste d'œuvres qui en définit la valeur, l'appréhension, la signification.

On crée des liens entre les œuvres, on tire des fils entre elles : un personnage récurrent (Harry Potter), un univers de fiction transmédiatique (Star Wars), une collection de romans (Chair de poule) ou un genre (la *fantasy*) mettent en jeu des mécanismes d'une communication sérielle.