



HAL
open science

La mondialisation à l'ère de la culture sérielle

Matthieu Letourneux

► **To cite this version:**

Matthieu Letourneux. La mondialisation à l'ère de la culture sérielle. *Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle*, 2014, 1 (163), pp. 79-88. <10.3917/rom.163.0079>. <hal-01410348>

HAL Id: hal-01410348

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01410348v1>

Submitted on 29 Dec 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Matthieu Letourneux

Romantisme 2014/1 n° 163, pages 79 à 88

La mondialisation à l'ère de la culture sérielle

La question de la mondialisation des productions culturelles engage deux dynamiques contradictoires : une dynamique de circulation des œuvres et des imaginaires produisant un effet d'altérité dans le système culturel qui les importe, et une dynamique d'adaptation aux situations locales, rapportant autant que possible cette altérité aux pratiques connues, dans un dialogue entre les esthétiques, les modes de consommation et les imaginaires. Portée par sa culture d'origine, l'œuvre en est arrachée, et doit négocier avec la culture et la langue qui l'accueillent. Un tel mécanisme se rencontre de façon particulièrement criante dans les productions sérielles. Par productions sérielles, nous entendons des œuvres qui formulent un pacte de lecture qui suppose de les appréhender dans une série plus large, soit parce qu'elles s'inscrivent explicitement dans un genre (récit de cape et d'épée, roman criminel, roman d'aventures), soit parce qu'elles entraînent des attentes architextuelles particulières sans nécessairement les articuler en un genre constitué. L'auteur, en indiquant au lecteur que l'œuvre dialogue avec un ensemble plus vaste de textes, l'invite à la confronter aux autres productions auxquelles elle s'adosse. La logique de communication sérielle suppose une familiarité du lecteur avec les conventions sur lesquelles repose l'œuvre. Dès lors, ce qui circule, ce n'est pas tant un récit particulier que le système qui le porte. Évoquer la mondialisation des imaginaires sériels, c'est supposer un tramage intertextuel se développant en parallèle ou successivement dans différents pays pour produire des effets d'architextualité internationaux, avec éventuellement des variantes d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, mais qui ne contredisent pas le principe d'une unité sérielle identifiable au niveau global.

Or le XIX^e siècle témoigne d'une circulation rapide et efficace de ces imaginaires sériels que le développement du lectorat urbain, la professionnalisation du champ éditorial, les progrès techniques et des formes comme le roman-feuilleton facilitent. À la suite de Walter Scott d'abord, puis d'Alexandre Dumas à partir des années 1840, une vogue du roman historique s'empare de tous les pays d'Europe, qui en acclimateront le principe en privilégiant les pages de gloire de leur histoire nationale et, dès lors qu'ils bénéficient d'un lectorat et de structures éditoriales solides, qui en offriront des versions populaires et romanesques. De même, le développement mondial des « mystères urbains » dès les années 1840, après le succès des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue et de quelques auteurs relais, comme W.G.H. Reynolds, va se traduire par l'apparition des « mystères » d'à peu près toutes les grandes cités occidentales,

contribuant à la diffusion d'un imaginaire de ville. Le roman géographique de type vernien va engendrer à partir des années 1860 deux types de récits qui connaîtront un grand succès aussi bien en Europe qu'en Amérique du Nord : le récit éducatif d'exploration (rapidement ressaisi en termes coloniaux, avec des auteurs comme Louis Boussonard) et le récit d'imagination scientifique. Le premier jouera un rôle important dans la diffusion des représentations du monde et de la place qu'y tient l'Occident, le second mettra en fiction – et donc en récit – l'imaginaire de la science et de la technique. Enfin dans les dernières années de ce « long XIX^e siècle » (c'est-à-dire... dans la première décennie du XX^e siècle), l'Europe verra déferler dans un même mouvement les logiques narratives associées au *dime novel* et ses genres rois, le *western* et le récit de détective¹. Ce mouvement participera à l'inversion des rapports de force culturels entre l'Ancien et le Nouveau Monde qui s'engage à l'époque. À chaque fois, quelques auteurs (Scott, Dumas, Sue, Reynolds, Verne) ou personnages (Nick Carter et Buffalo Bill) ont joué le rôle de prototypes, traduits, adaptés et imités. Très vite, la relation intertextuelle qu'ils induisaient a laissé place à une logique architextuelle : on ne cherchait plus tant à imiter une œuvre particulière qu'à s'inscrire dans un genre.

CULTURE SÉRIELLE, CULTURE MÉDIATIQUE ET MONDIALISATION

On sait que les mutations du champ éditorial et médiatique ont favorisé le développement des imaginaires sériels. Le développement d'un marché du roman en Angleterre dès le XVIII^e siècle puis en France et dans toute l'Europe a eu une incidence certaine sur celui-ci². De même, le rôle joué par la presse dans la diffusion de la fiction et, phénomènes qui l'accompagnent, la standardisation liée au support et à sa périodicité, les places et les fonctions accordées à la fiction et aux autres formes discursives, facilitent les effets de généralité. La concurrence d'auteurs occupant des espaces similaires dans les journaux les invite à rendre leurs textes immédiatement identifiables à travers des stratégies de standardisation et à se singulariser au sein des architextes pour attirer le lecteur. Parallèlement, les attaques nombreuses contre le roman-feuilleton entraînent une scission entre littérature « industrielle » et littérature légitimée³. Cela conduit bien souvent les feuilletonistes à adopter une attitude professionnelle, cherchant à se conformer aux attentes de leurs lecteurs et de leurs éditeurs, et à exhiber leurs liens avec ces modèles assumés. Dès la fin des années 1840, les titres des romans-feuilletons manifestent cette logique de sérialisation des imaginaires à travers des effets de généralité immédiatement identifiables. À l'inverse, les auteurs soucieux de légitimité ont de plus en plus cherché à se distinguer des pratiques sérielles.

1. On peut suivre la circulation européenne des *dime novels* avant la Première Guerre mondiale dans Franco Cristofori et Alberto Menarini, *Eroi del Racconto Popolare*, Bologne, Edison, 1986.

2. « Critical Apparatus, The Market for Novels – Some Statistical Profiles », dans Franco Moretti (dir.) *The Novel, volume I, History Geography, and Culture*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2006.

3. Lise Dumasy, *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, 1999.

La convergence entre transformations médiatiques et sérialisation des imaginaires se ressent dans la circulation des formes romanesques, partagées en centres et périphéries, avec des zones d'influence identifiables – celles de la Grande-Bretagne et de la France au XIX^e siècle, deux pays au système médiatique organisé⁴. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Victor Hugo pour la France, Dickens et Ainsworth pour l'Angleterre, sont quelques-uns des représentants de cette littérature associée aux nouveaux supports et aux nouvelles logiques de diffusion. Pour certains d'entre eux (Sue, Dumas, Ainsworth), ils seront aussi au cœur des débats sur le roman-feuilleton et la littérature industrielle. Or, ce sont leurs œuvres, portées par l'efficacité des appareils éditoriaux, qui seront rapidement reprises et imitées aussi bien en France qu'à l'étranger, donnant naissance à des unités architextuelles identifiées comme telles d'un pays à l'autre. Le succès international de ces auteurs et des genres qu'ils instituent s'explique aussi par l'avènement de nouvelles logiques médiatiques, et par les mécanismes de sérialisation qu'elles favorisaient. C'est un ensemble cohérent, situé à l'articulation entre le système culturel, la logique des supports qui l'accompagne et les imaginaires que ces supports portent, qui circule dans les différents pays.

À cet égard, la propagation en une dizaine d'années du *dime novel* américain (collections de romans courts à personnages récurrents) illustre bien cette puissance des dynamiques industrielles pour imposer dans un même mouvement de nouveaux supports ainsi que les formes et les imaginaires qui leur sont associés. L'arrivée des *dime novels* fait suite à un accord passé en 1903 entre un éditeur new-yorkais, Street and Smith, et un éditeur allemand, Eichler, qui diffusera dans toute l'Europe les séries américaines *Buffalo Bill* et *Nick Carter*, et produira, comme d'autres, un très grand nombre d'imitations⁵ ; il imposera en Europe le principe, jusqu'alors inconnu, des collections au long cours à personnages récurrents, appelées à devenir un principe majeur de la fiction populaire au XX^e siècle. Ce qui se diffuse, ce sont autant les imaginaires policiers et *western* que les formes, les structures narratives et les modes de lecture de la fiction qu'induisent les supports de diffusion (dans ce cas, les *dime novels*). Et la nouveauté de *Nick Carter* tient autant au paysage américain auquel il est associé (relayé par une logique de rapidité, de technique, de modernité) qu'à cette pratique éditoriale et esthétique inédite de la collection à personnage récurrent. *Romans-revue* avait bien perçu la relation existant entre le support et les imaginaires. Pour le périodique catholique, ces publications étaient néfastes non seulement parce qu'elles peignaient le crime d'une façon jugée favorable, mais aussi parce que, du fait de leurs tarifs et de leurs formats, elles pouvaient être lues par des enfants seuls, ce qui était une nouveauté⁶. C'est l'articulation de ces deux traits qui fait pour les prescripteurs catholiques la nocivité des nouveaux imaginaires américains, c'est aussi elle qui fait l'attrait des œuvres.

4. Voir Franco Moretti, *Atlas du roman européen (1800-1900)*, Paris, Seuil, « La Couleur des idées », 2000.

5. On trouve une bibliographie très complète de ces productions dans Rimmer Sterk, *The Continental Dime Novel*, sans lieu d'édition, JCRS, 2007.

6. Voir par exemple *Romans-Revue*, « *Buffalo-Bill, Marc Jordan, Nick Carter, Sitting Bull* et autres magazines d'Indiens, de trappeurs, de détectives, etc. », juillet 1908.

Ce que montre ce dernier exemple, c'est que la mondialisation des imaginaires sériels doit autant à leurs qualités propres qu'aux mutations des rapports de force culturels internationaux. Avec l'arrivée massive des *dime novels* qui suivent la tournée de Buffalo Bill et qui précèdent de quelques années le débordement de la production cinématographique française par le cinéma américain, on assiste à l'inéluctable montée en puissance de l'industrie culturelle américaine, imposant dans un même mouvement ses imaginaires sériels. Et de fait, la vitesse avec laquelle les *dime novels* ont été imités en Europe à travers tout une série d'épigones (tels *Miss Boston* et *Tip Walter* en France, *Nat Pinkerton* et *Ethel King* en Allemagne, *John Palmer* ou *Frank Allan* en Italie après la guerre) doit être mise en perspective avec le développement médiatique d'un personnage comme Nick Carter, s'imposant rapidement comme une figure prototypique déclinée sur tous les supports (pour la France par exemple au théâtre, avec *Nick Carter* à l'Ambigu en 1909 et *Nick Carter ou l'aéroplane* à l'Olympia en 1910 ; au cinéma, avec la série des *Nick Carter* de Jasset en 1908 et celle des *Nick Winter* en 1910). Nouveaux supports, nouveaux médias, nouvelles logiques narratives, mais aussi grandes cités et territoires du Nouveau Monde : quand bien même le succès des personnages doit en réalité autant à l'industrie allemande qu'aux États-Unis, pour le public c'est l'Amérique moderne qui débarque aussi bien à travers ces imaginaires qu'à travers les supports.

MONDIALISATION DES IMAGINAIRES SÉRIELS

Que l'on observe le feuilleton ou le *dime novel*, il y a dans la rapidité de la diffusion des œuvres et de leur déclinaison en une multitude d'imitations un phénomène qui tient de l'effet de mode. C'est bien ainsi en tout cas que sera décrit la « *mysterymania*⁷ », cette vogue mondiale du mystère urbain dès les années 1840, bien repérée par les contemporains⁸. De même en est-il pour le succès des *dime novels*⁹, ou celui des récits verniens, dont la structure, associant savoir et fiction fantaisiste, va rapidement influencer le roman pour la jeunesse aux États-Unis, en Italie, en Espagne¹⁰, etc.

La rapidité avec laquelle se multiplient les démarcages d'un pays à l'autre est révélatrice de la relation de la littérature sérielle à la question de la nouveauté. Largement tributaires des techniques de communication récentes, liées à des logiques de consommation de « nouveautés », les œuvres sérielles mettent généralement en scène cette modernité qui les porte. Et de fait, ce qui assure le succès international de

7. Berry Palmer Chevasco, *Mysterymania. The Reception of Eugène Sue in Britain, 1838-1860*, Berne, Peter Lang, 2003.

8. Voir par exemple Achille Lafont, « Les Moutons des Lettres », *Le Journal amusant*, 29 décembre 1855 : « plus tard, ce fut le tour des *Mystères de Paris*, lesquels engendrèrent *Les Mystères de Londres*, *Les Mystères de Rome*, *Les Petits Mystères de Paris*, *Paris la nuit*, *Les Bohémiens de Paris*, etc. »

9. Sa vogue allemande sera repérée y compris par le *New York Times*, qui évoquera les méfaits de ces *dime novels* en Allemagne, et leur possible interdiction (« Prussia Bars Dime Novels », 26 mai 1906).

10. Voir, pour les États-Unis, Arthur B. Evans, « Verne en Amérique : genèse d'une légende », *Revue Jules Verne*, n° 15, 2003 ; pour l'Italie, Felice Pozzo, *Emilio Salgari e dintorni*, Naples, Liguori Editore, 2000, et, pour l'Espagne, Marisa Fernande-Lopez, « La naissance du roman hispanique à la lumière de ses modèles français, anglais et américain », *Revue de Littérature comparée*, 2002, 4.

ce type d'œuvres, c'est leur faculté, malgré les stéréotypes charriés, de présenter une vision du monde paraissant en prise avec les préoccupations des lecteurs. À cet égard, l'importance de la presse et du feuilleton dans la diffusion des genres populaires au XIX^e siècle explique sans doute ce lien. On sait que l'accent mis sur la dynamique quotidienne de lecture, la mécanique ouverte du récit sérialisé, ou les échanges avec les textes journalistiques ont contribué à lier ce type de récits à l'actualité¹¹.

La logique de nouveauté peut se lire dans les genres qui se diffusent mondialement au XIX^e siècle. En prétendant faire découvrir à ses lecteurs la face cachée de leur propre monde (la ville moderne, lieu de diffusion privilégié de la presse), le récit de mystère urbain met ainsi en scène ce gain médiatique qu'est supposé faire le lecteur de journaux face à son expérience immédiate du monde. Il se consacre à peindre de façon sensationnelle l'univers de la ville moderne et, à travers elle, les nouveaux rapports de force sociaux. Le roman d'aventures historiques, lui, met en scène les spécificités des peuples à travers leur génie, leur histoire et leurs rivalités. Franco Moretti a ainsi souligné que l'objet principal du récit historique était la question, si importante au XIX^e siècle, de la frontière, ce qui revient à souligner combien ces œuvres sont en prise avec l'actualité¹². Le roman d'aventures géographiques met en scène la préoccupation coloniale, les rivalités internationales, l'élargissement du monde et, *via* l'usage des machines et de la technique, il assimile les savoirs en les ressaisissant comme éléments clés des rapports de force. Enfin, l'arrivée du *dime novel* en Europe participe de cet imaginaire criminel et policier qui est au cœur des représentations de la Belle Époque¹³. On constate ainsi la tendance des différents genres à succès à reformuler les discours médiatiques du temps à travers des récits qui en proposent des versions lisibles, à partir d'oppositions identifiables et d'intrigues mettant en scène les conflits et leurs résolutions.

Mais la logique sérielle ne permet qu'une relation oblique au monde dans la mesure où le référent des œuvres est autant l'encyclopédie intertextuelle et architextuelle sur laquelle repose le genre que la réalité. Dès lors, la représentation du monde est ressaisie à travers tout un réseau de stéréotypes et de scénarios intertextuels qui rapportent la nouveauté des imaginaires à la familiarité des conventions. Le récit de mystères urbains se nourrit du roman gothique, le roman vernien reprend les formes antérieures du roman d'aventures et les stéréotypes du récit de voyage, les mythologies nationales du roman historique populaire ou du récit de l'Ouest reprennent elles aussi des trames identifiables empruntées aux narrations épiques et mélodramatiques populaires qui simplifient considérablement l'appréhension des textes. Plus généralement, la structure épisodique, le recours au manichéisme, la transparence axiologique, la moralisation du discours, formes privilégiées des récits populaires dans la plupart des pays occidentaux, rendent immédiatement déchiffrables les récits et leurs intrigues. Dès lors, les nouveaux publics des œuvres importées peuvent

11. Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien ; poétiques journalistiques au dix-neuvième siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

12. Franco Moretti, *Atlas du roman européen (1800-1900)*, ouvr. cit.

13. Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang*, Paris, Fayard, 1995.

rapporter l'altérité des imaginaires et des discours à des structures identifiables. Le sentiment de nouveauté qui fait le succès international de ces genres est ainsi tout relatif. En effet, les caractéristiques sérielles des œuvres qui circulent à travers le monde sont d'autant plus identifiables qu'elles reformulent largement des conventions qui existent déjà dans les productions des pays d'accueil ; le récit vernien a pu dialoguer avec les stéréotypes des romans pour la jeunesse déjà en place (ceux par exemple de Marryat ou de W.H.G. Kingston en Grande-Bretagne) ; de même en a-t-il été pour les récits de l'Ouest importés dans les *dime novels*, qui trouvaient bien des échos dans les récits d'aventures européens, en particulier dans ceux qui privilégiaient les décors américains, de Gabriel Ferry et Gustave Aimard en France¹⁴, de Mayne Reid en Grande-Bretagne, de Gerstäcker et Karl May en Allemagne, tous puisant à la même source lointaine des romans de Cooper.

MONDIALISATION ET LOGIQUES D'APPROPRIATION

Dès lors que les œuvres sérielles se nourrissent des productions qui les ont précédées, leur nouveauté apparaît toujours comme relative. Plus les œuvres circulent à travers le monde, plus l'existence d'un héritage commun permet de combler l'altérité des nouveaux genres. Le cas des *dime novels* policiers est ici encore frappant. Si leur importation massive par Eichler et les nombreuses imitations qu'ils suscitent produisent un effet de nouveauté chez les lecteurs européens, ils tirent en réalité leur origine lointaine des romans-feuilletons criminels européens : la généalogie qui conduit aux États-Unis des mystères urbains et des romans sociaux aux récits criminels et d'enquête est assez proche en définitive de celle qui prévaut dans les romans européens, même si des écarts thématiques (tenant aux spécificités de la société américaine) et narratifs (liés en partie à l'usage des supports) ont pu donner à ces récits un caractère exotique et pittoresque pour les lecteurs européens. D'ailleurs, dans bien des pays, leur influence se confond avec celle des récits criminels britanniques – ceux de *Sherlock Holmes* et de *Raffles* – engendrant partout des fascicules oscillant entre ces deux massifs référentiels (Ethel King, émule de Holmes en Allemagne devient « le Nick Carter féminin » en France, et un faux Sherlock Holmes allemand devient en France l'Américain Harry Dickson). De telles synthèses sont rendues possibles par la circulation constante des stéréotypes, facilitant l'assimilation des nouveaux genres, parce que ceux-ci s'inscrivent déjà dans une culture mondialisée qu'ils ne renouvellent qu'en partie seulement.

Derrière le pittoresque des imaginaires importés (le Paris des mystères urbains, l'Ouest américain), ce sont des récits familiers que retrouvent les lecteurs, à travers des logiques intertextuelles qui leur permettent de percevoir des échos avec les productions populaires de leur propre culture. Or ces effets d'échos jouent un rôle fondamental dans l'acclimatation des imaginaires importés dans les cultures qui les accueillent. En effet, s'appuyant sur ces stéréotypes communs, les auteurs pourront aisément trouver

14. Paul Bleton, *Western, France*, Amiens, Encrages, 2002.

des équivalents nationaux à ces univers de fiction exotiques. Pour que le mystère urbain ait pu faire souche partout, il a fallu qu'il quitte les rues de Paris, puis de Londres, pour se décliner dans chaque pays ; de même le roman historique a-t-il pu fournir ses trames et ses stéréotypes aux différentes histoires nationales, le roman géographique aux représentations que les différents pays se faisaient de leur place dans le monde, et le roman de détectives, quitter la ville américaine pour s'adapter aux rues de France ou d'Allemagne. Le paradoxe, c'est que le pittoresque et l'altérité qui font aussi l'attraction de ces genres importés – et qui participent de l'effet de nouveauté et de mode – sont souvent ressaisis suivant une dynamique visant à les redéfinir à partir des imaginaires locaux.

Mais il ne s'agit pas seulement de substituer les mystères de Londres, de Montréal et de New-York à ceux de Paris, de narrer les exploits espagnols durant le siècle d'Or plutôt que la Saint-Barthélémy ou de choisir un fier policier français à la place du détective américain (même si ce sera en général le cas). Il s'agit plus fondamentalement de redéfinir les architextes étrangers à partir des séries culturelles locales, de reconfigurer le genre pour rapporter son altérité à un imaginaire familier. De fait, les œuvres sérielles sont généralement diffusées dans des médias populaires qui possèdent déjà leurs propres traditions liées aux contextes culturels, aux effets produits par les supports et leurs modes de consommation sur les logiques narratives, et aux unités architextuelles que dessinent ces ensembles textuels. Ce sont ces cohérences qui se jouent à l'articulation d'un contexte culturel plus large (le « paradigme culturel »), d'une situation médiatique et d'une logique narrative et thématique qui constituent la série culturelle¹⁵. Cette cohérence forte qui se développe sur le long terme conduit naturellement les producteurs et les récepteurs à réinterpréter les imaginaires sériels importés à partir de leur culture propre. Que les « mystères urbains » anglais aient été tirés vers une littérature de « mauvais garçons » dans une tradition plus proche des *penny bloods* publiés à l'époque en Grande-Bretagne, et qu'ils aient pu être ressaisis au Québec dans la tradition du « roman national », tient à ce principe de négociation entre les genres importés et les séries culturelles locales. Répondant aux attentes des lecteurs de *dime novels*, plus soucieux de divertissement que de savoir, les Américains revisiteront quant à eux le modèle technologique vernien en le dépouillant de sa dimension éducative pour lui préférer une fantaisie de machines à vapeur peu soucieuse d'explications savantes. Et les aventures de leurs petits Edison (Frank Reade, Jack Wright, ou sur d'autres supports Tom Swift...) sont à peu près dépourvues de préoccupations scientifiques.

En réalité, la mondialisation des imaginaires est toujours affaire de négociation, dans la mesure où le décodage des textes par les lecteurs se fait à partir de leur situation de lecture, qui en détermine très largement le sens, et où ce décalage introduit par la réception est à l'origine des écarts qui existent dans les déclinaisons locales¹⁶. La

15. Nous empruntons cette notion à André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, chapitre IV.

16. Stuart Hall, « Codage/décodage », *Identités et cultures ; Politiques des Cultural Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

redéfinition peut être importante quand la situation locale diffère radicalement de celle des pays d'origine. Dans les pays quasiment dépourvus de grandes villes, le « mystère urbain » devient roman national¹⁷. Et dans les pays sans visée impérialiste marquée, le roman d'aventures géographiques voit ses conventions bouleversées. On pense à l'interprétation décalée qu'Emilio Salgari proposera dans les années 1890 du roman d'aventures géographiques à la française dans un pays qui n'a pas encore de politique coloniale. Loin de conter les conquêtes d'Occidentaux triomphalistes, l'auteur italien narre les exploits de pirates malais incarnant le romanesque de l'aventure et luttant contre l'envahisseur britannique. Il conserve de la sorte les traits définitoires du genre et ses tensions structurantes (goût pour le pittoresque, jeu avec le savoir géographique, opposition entre civilisation et sauvagerie, entre ordre et désordre, entre romanesque et réalisme), mais en les reconfigurant suivant des discours sensiblement différents.

Ainsi la circulation internationale des imaginaires sériels prend-elle la forme d'une négociation entre les séries culturelles propres à chacun des pays. Cette négociation est rendue possible par le fait que ces séries culturelles ne sont pas hétérogènes, puisqu'elles partagent, au moins en partie, certains traits sériels à travers leurs héritages communs. En suivant le fil des exemples que nous avons choisis, on se rend bien compte de ces effets d'échanges et de réappropriation : l'importation par les Anglais du feuilleton français négocie avec les pratiques locales de sérialisation (d'autant plus aisément que les Français avaient sans doute été influencés par leurs homologues britanniques)¹⁸, le lien des mystères urbains avec les imaginaires gothiques (qui s'étaient eux-mêmes diffusés dans toute l'Europe quelques décennies plus tôt) en facilite la circulation dans les années 1840-1850, l'importance des imaginaires criminels dans les récits populaires permet l'assimilation des modèles importés de Grande-Bretagne et des États-Unis... L'absorption des imaginaires populaires par les cultures locales est d'autant plus aisée que les sédimentations architextuelles sont en grande partie les mêmes, traces d'échanges antérieurs entre les cultures sérielles des différents pays occidentaux.

Cette circulation des fictions sérielles a sans doute contribué à l'internationalisation des imaginaires occidentaux. Tout comme le récit de mystères urbains a pu unifier les représentations de la ville, y compris dans des pays où la grande cité moderne n'existait pas encore, le récit d'aventures géographiques a organisé les visions du monde dans des pays peu liés aux préoccupations coloniales, et les *dime novels*, imposé un imaginaire criminel américain (moderne, technique, rapide, violent) jusque dans la lointaine Russie. Bien sûr, à cet égard, les fictions sérialisées ne faisaient que participer à un mouvement beaucoup plus large d'internationalisation des imaginaires. Avec des variations dans la chronologie, ce sont les mêmes questions qui se font jour dans de

17. Sur ces questions, voir les contributions rassemblées par Marie-Ève Thérénty (dir.), *Les Mystères urbains au prisme de l'identité nationale*, Médias19, <http://www.medias19.org/index.php?id=13307> (page consultée le 22 décembre 2013).

18. Sylvie Decaux, « Une Chronologie du roman-feuilleton en Angleterre : 1676-1855 », dans Marie-Françoise Cachin, Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier, Claire Parfait, *Au Bonheur du feuilleton*, Paris, Creaphis, 2007. Sur l'histoire du feuilleton en Angleterre, voir Graham Law, *Serializing Fiction in the Victorian Press*, Basingstoke, New York, Palgrave, 2000.

nombreux pays : même expérience de l'articulation entre développement de la ville et conflits sociaux, même affirmation d'une identité nationale, même mélange de fascination et d'inquiétude devant le développement des techniques. Nulle difficulté dès lors à inventer son propre « roman national » selon des conventions empruntées à Scott et à Dumas, à offrir sa version de la modernité urbaine en substituant la topographie de sa capitale à celle du Paris de Sue ou du Londres de Reynolds dans des intrigues criminelles similaires, à préférer les colons et les ingénieurs allemands ou italiens aux héros de Jules Verne et de Louis Bousсенard, ou à remplacer les savants verniens dans les *dime novels* par les doubles américains d'Edison, puisque les genres qui circulent sont portés par des imaginaires déjà largement mondialisés.

Le paradoxe, c'est que ces mises en scène d'une identité nationale s'appuient sur des genres et des conventions de plus en plus mondialisés. Autrement dit, un même processus engendrera tout une série de discours prétendant définir une culture propre (à travers le « roman national », la représentation des principales villes du pays ; les mises en scène de la puissance conquérante et du génie industriel de la nation) suivant des formes standardisées circulant d'un pays à l'autre. Anne-Marie Thiesse a souligné ce paradoxe d'une construction des identités nationales reposant sur des conventions mondialisées¹⁹. Le processus de reconfiguration des genres en un discours national d'authenticité a imposé un peu partout les mêmes modes d'expression des spécificités nationales, à travers le roman historique, le roman géographique, le roman urbain, etc. Ce sont les mêmes types de récits, les mêmes structures narratives, les mêmes thématiques qui sont déclinés avec des variantes marginales, produisant un langage commun de la modernité occidentale.

Certes, les fictions sérielles n'ont fait que participer à une circulation plus large des discours, au même titre que les productions journalistiques, savantes ou politiques. Mais contrairement à ces discours, elles n'évoquent qu'indirectement le monde, qu'elles reformulent à travers leurs conventions génériques. C'est parce qu'ils portent un regard oblique sur le monde que les récits populaires ont pu jouer leur rôle de « versions profanes des mythes » structurant les représentations des sociétés occidentales sans les évoquer directement²⁰. En jouant avec les mêmes structures narratives, les mêmes encyclopédies architextuelles, les mêmes oppositions et les mêmes axiologies, ces productions collectives donnent une forme interprétable aux discours du temps qu'elles charrient dans leurs intrigues. De cette façon, elles jouent le rôle de ciment des représentations. Elles ressaisissent en une série de récits standardisés les discours de l'époque – sur les grandes nations, les rivalités internationales, la modernité technique et industrielle. Soumises aux appropriations d'un pays à l'autre, mais aussi, au sein de chaque pays, d'un auteur à l'autre, elles reproduisent dans leurs conflits les contradictions dont sont porteuses les sociétés : mise en scène de la violence primitive au cœur de la ville moderne, fascination et inquiétude devant les nouvelles technologies, dialogue de la civilisation coloniale avec

19. Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 1999. Voir aussi son article dans ce numéro.

20. Northrop Frye, *L'Écriture profane*, Paris, Circé, « Bibliothèque critique », 1998.

la sauvagerie des nations conquises, etc. Certes, il s'agit à chaque fois de résoudre ces conflits dans le sens d'une homogénéité sociale – en insistant sur l'intérêt de la collectivité, sur des valeurs communes assurant la force du groupe – et donc de produire (au moins au niveau architextuel) un discours conforme aux idéologies. Mais à travers les variations introduites d'un auteur à l'autre, d'un pays à l'autre, à travers aussi la mise en scène des tensions et des affrontements (rapportant les postures divergentes aux modèles dominants), ce « savoir commun », expression des valeurs dominantes, laisse entendre paradoxalement les positions déviantes, permettant, à la marge, les logiques d'appropriation chez les lecteurs comme les auteurs. Une telle dynamique, qui se lit à plus petite échelle dans les pratiques sérielles propres à chaque culture, peut également se percevoir dans les dialogues introduits, dans chaque pays, avec les imaginaires mondialisés.

Si le développement d'une culture médiatique a pu favoriser la circulation internationale des imaginaires sériels, c'est aussi parce qu'il a facilité, à travers ces derniers, la mise en fiction d'un certain nombre de discours contemporains, dans des formes d'autant plus aisément accessibles qu'elles reposaient sur des conventions déjà connues du public. La nouveauté des récits importés pouvait ainsi être assimilée par les imaginaires locaux puisque ceux-ci ne leur étaient en réalité pas radicalement étrangers. Le succès des genres populaires était certes lié aux rapports de force culturels et à l'efficacité de certaines pratiques médiatiques, mais il tenait aussi à leur faculté de reformuler les préoccupations de l'époque, et de mettre en fiction un certain nombre de discours auxquels ils donnaient une forme d'autant plus lisible qu'elle reposait sur des conventions bien identifiables. Ainsi les imaginaires sériels ont-ils joué un rôle important dans la circulation des représentations, dans la mesure où ils apparaissent comme l'un des lieux dialogiques où s'expriment tout à la fois les idéologies dominantes et, dans leurs marges, à travers les conflits qu'ils mettent en scène, un certain nombre de postures divergentes. Le paradoxe, c'est qu'en même temps que ces productions sérielles ont pu régulièrement donner lieu à des appropriations nationalistes cherchant à exprimer le génie des pays qui les accueillait, elles ont progressivement participé à la constitution d'imaginaires occidentaux mondialisés.