

Lecture en séries

IUFM de Caen (France)

Après avoir été décriées, les séries reviennent en force chez les éditeurs pour la jeunesse. L'intérêt, qu'elles suscitent chez les jeunes, semble réconcilier tout le monde □ parents, enfants et pédagogues. Nous nous interrogeons ici d'une part sur les représentations du féminin et du masculin dans les séries et d'autre part sur l'impact d'une littérature sexiste sur de jeunes lecteurs.

D'où vient le plaisir que le jeune lecteur ou l'adolescent éprouvent à lire des séries □ Pourquoi d'autres livres n'apportent-ils pas le même plaisir à ces lecteurs □ Pourquoi aimer telle série et détester telle autre □ La sérïmania, débouche-t-elle forcément sur un enfermement, condamnant sans espoir l'enfant et l'adolescent à des lectures dites faciles, ou bien, faut-il y voir un passage obligé, un tremplin vers d'autres lectures □ Avant de pouvoir répondre à ces questions, nous déterminerons les principes auxquels obéit la diversification des séries présentes sur le marché d'aujourd'hui. Le fait d'étudier des séries implique de prendre en considération tous les aspects de leur fait littéraire □ présentation matérielle, illustrations, discours de l'éditeur, c'est-à-dire de prendre en considération le paratexte. Nous pourrions alors interroger les causes de la dévalorisation de cette paralittérature et nous tenterions de voir quelle peut être la position de l'école face à ce phénomène culturel □ l'institution doit-elle en rester sur l'opposition manichéenne entre bonnes et mauvaises lectures □ Or comme le rappelle la sociologue Nicole Robine (1987 □ 106) « Se moquer de cette littérature, c'est lui donner l'attrait du fruit défendu tout en blessant le lecteur. » L'école doit-elle jouer ce rôle □ Nous pourrions ainsi nous demander quel rôle joue ce type de lecture dans la construction du sujet lisant.

1. De l'identité dans la diversité

La dénonciation idéologique et critique toucha sévèrement l'œuvre d'Enid Blyton en démontrant une vision manichéenne du monde, une image de la femme dévalorisée, un racisme latent dans *Le club des cinq et les gitans* par exemple. Malgré tout, ces livres idéologiquement discutables sont toujours publiés et remportent encore un certain succès. *Chair de poule*, *Polar gothique*, *Le club des baby-sitters*, *Animorphs*, autant de séries qui aujourd'hui ont envahi le marché éditorial et qui remportent un vif succès auprès des lecteurs. Mais au-delà de la diversité des

titres, la structure du roman de série est archétypale à l'instar de celle des contes : une structure actantielle, récit de quête, stabilité des caractères.

En effet, sur le plan des techniques narratives, cette structure se trouve liée à la forme du récit au passé avec une focalisation - focalisation interne selon l'expression de Gérard Genette - sur le personnage principal. Un narrateur-auteur raconte le plus souvent à la première personne son aventure. C'est ainsi que se trouve posée la règle d'un point de vue dominant voire exclusif qui constitue le fondement du processus d'identification recherché dans toute série.

Sur le plan du contenu, nous retrouvons des topoi obligés : courses-poursuites dans les souterrains, maisons abandonnées et hantées, cimetières etc. Nombreuses seront les situations invraisemblables que surmonteront toujours avec succès les héros. Qu'elles soient anciennes ou plus récentes, les séries utilisent un fond thématique qu'il convient d'explicitier.

1.1. Thématiques

La société et les difficultés qu'elle suscite est rarement la toile de fond d'une série, s'il arrive qu'un phénomène social soit évoqué, il n'est jamais développé. La société est par définition porteuse d'ordre dans les séries. Les classes sociales aisées et moyennes sont sur-représentées.

La famille offre plusieurs aspects. Complète, elle reste traditionnelle mais ce n'est pas la situation la plus fréquente. La perturbation du cadre familial, en général pour une cause accidentelle, est toujours un ressort romanesque mais c'est encore une occasion d'évacuer la réalité au profit d'une aventure extraordinaire : c'est parce qu'il est orphelin et malheureux chez son oncle et sa tante que Tobias décide de rester dans le corps d'un aigle dans la série *Animorphs*.

Il y aurait beaucoup à dire sur les représentations du féminin et du masculin dans les séries et il faudrait croiser plusieurs approches sur la question : une approche diachronique et une étude en fonction des genres. L'aspect diachronique serait intéressant car depuis *Le club des cinq* qui mettait en scène deux filles, deux garçons et un chien, les représentations ont changé mais l'égalité des sexes reste ambiguë dans les séries. Les filles sont devenues progressivement les égales des garçons, comme eux, elles sont concernées par l'aventure et agissent mais l'égalisation tend à devenir une uniformisation par assimilation : la fille devient un

garçon manqué ou reste fille mais les caractéristiques qui la définissent sont négatives : les filles sont présentées comme essentiellement préoccupées de leur apparence physique comme dans *Le Club des babysitters*. Force est de constater que les personnages féminins sont très souvent définis par des qualités ou des défauts connotant la féminité. La force physique leur est progressivement octroyée et parallèlement la beauté est partagée avec les garçons. L'image traditionnelle de la virilité masculine est remise en cause et les garçons n'ont plus honte d'exprimer leurs peurs, comme par exemple dans la série *Chair de poule*.

1.2. Typologie des héros

Policiers, bandits et monstres des pires espèces ont fait leur entrée dans de nombreuses séries, mais le compagnon privilégié des héros est encore l'animal. Une relation très forte les unit et devient l'essentiel du récit. Notons que les séries télévisées *Belle et Sébastien*, *Fliper le dauphin*, *Skipi le kangourou* ou *Les aventures de Lassie* remportent toujours un vif succès sur les chaînes câblées. De plus, les collections *Grand galop*, *S.O.S animaux* offrent, elles aussi, des histoires d'animaux. Les chevaux et les dauphins semblent être privilégiés et ces histoires s'adressaient davantage à un public féminin.

Esprit d'initiative, courage, générosité s'imposent comme des traits de caractères dominants dans les séries. Mais le héros peut également être un souffre-douleur que l'aventure va justement transformer rejoignant ainsi un aspect fondamental du conte traditionnel. La révolte est aujourd'hui considérée comme une saine réaction devant un abus de pouvoir. Les héros sont même prêts à mourir pour sauver le monde : Le héros est actif, s'occupe de choses sérieuses, dénoue des situations difficiles, élucide des intrigues. Enfin, si nous dressons une typologie des personnages de séries, anciennes et récentes, nous retrouverons l'aventurier - pourvu d'une personnalité schématique et stéréotypée, courage, volonté, dépaysement, voyage, exotisme : qui n'est pas sans rappeler Tintin, Indiana Jones, Bob Morane. Enfin, nous ne comptons plus les personnages de détective amateurs. Ces types sont des lignes de force et un personnage peut posséder plusieurs traits.

Ainsi nous repérons d'une part, un modèle de base à toute série tant sur le plan de la forme que du contenu et d'autre part, un principe de différenciation qui va distinguer des genres.

1.3. Genres

Les enfants ont toujours aimé jouer avec la peur, réclamant des histoires d'ogres, de monstres, de sorcières, de fantômes, de vampires pour ancrer leurs angoisses, avec la satisfaction de savoir que ce n'est pas vrai.

1.3.1. Fantastique

Le fantastique exerce depuis quelques années, une énorme attraction chez les jeunes lecteurs qui se réjouissent d'histoires effrayantes. A l'origine de ce regain d'intérêt pour les séries, la collection *Chair de poule* semble avoir redynamiser le principe de la série tout en renouvelant quelque peu la formule. *Chair de poule* est une collection construite comme une série s'appuyant toujours sur les mêmes ingrédients pour faire monter la peur chez le lecteur. Stine, tout comme Stephen King, sont passés maîtres dans l'exploitation des mécanismes de la terreur. Dès les premières lignes, Stine esquisse des personnages campés dans un environnement contemporain, proche de celui du lecteur : présentation d'une famille de la classe moyenne, composée d'un père, d'une mère qui très souvent ne travaille pas et d'un ou deux enfants. Le texte repose sur un consensus du quotidien qui propose au lecteur un mécanisme très solide d'identification au personnage. Le succès commercial de cette série incita l'éditeur à la mise sur le marché de clones de *Chair de poule* : les séries fantastiques *Polar gothique*, *Rue de la peur*, les séries historiques *Athéna*, *Mystéria*, *Marcantour* répondent aux mêmes principes de fabrication.

1.3.2. Policier

Le genre policier se retrouve souvent dans les séries. *Le club des cinq*, *Le clan des sept*, *Alice* jouaient déjà au détective en herbe. La série *Le furet enquête* est construite sur le principe *Le poulpe* destiné aux adultes : un auteur à chaque fois différent s'empare du personnage pour une nouvelle aventure. Yannick Lerufet, dit le Furet, a 14 ans. Parce qu'il n'a plus ses parents, il partage la vie de son oncle et de sa tante qui voyagent beaucoup. Sportif, malin, rêveur et toujours en alerte, il repère les mystères et les drames. Il peut alors mener l'enquête avec ses copains de passage. La série *Jamais deux sans trois* de Fiona Kelly met en scènes trois jeunes enfants intrépides. Deux filles, Jenny et Miranda, et un garçon Peter ne craignent pas le risque pour résoudre des énigmes. Aucun mystère ne résiste à ce trio inséparable. Curiosité, esprit futé et rompu à l'art de la

déduction, humour composent les qualités de ces trois héros.

1.3.3. Science fiction

La série *Animorphs*, nous permet de retrouver le chiffre cinq : deux filles (Cassie et Rachel), deux garçons (Jake et Marco) et Tobias, l'aigle. Elle se compose de cinq adolescents mais dès le premier épisode de la série, *L'invasion*, Tobias se transforme en aigle et choisit de ne pas redevenir humain. En effet, les enfants ont la capacité de «morphoser» c'est-à-dire de prendre un autre corps : il leur suffit de toucher un animal et d'acquérir son patrimoine génétique, son ADN. Dans les séries plus anciennes le déguisement permettait déjà d'affronter le mal. Citons la panoplie de Fantômette ou le travestissement de Don Diego en Zorro rédempteur des pauvres et des opprimés. Ainsi les justiciers aiment le masque et se plaisent à dissimuler leur identité. Le déguisement laisse planer le doute, rien n'assurant jamais que le visage qui s'y cache ne soit pas celui d'un faux frère. Dans la série *Animorphs*, la «morphose» est nécessaire pour faire face à des individus venus d'ailleurs, les Yirks qui menacent la planète. «Animorphosés», Cassie, Rachel, Jake, Marco et Tobias peuvent comprendre un langage avant qu'il ne soit émis. Le lecteur vit les transformations de l'humain vers l'animalité qui sont décrites avec une grande précision et partage les impressions ressenties par les jeunes héros. Les situations que doivent affronter les héros sont le plus souvent invraisemblables mais plus elles sont difficiles et plus elles témoignent de la surpuissance des héros pour en faire des surhommes selon d'Umberto Eco dans *De surperman au surhomme*.

1.3.4. Séries sentimentales

En tant que paralittérature, le fantastique et le policier jouissent d'une certaine reconnaissance alors que les séries sentimentales reçoivent les plus violentes critiques. La critique leur reproche la présence de personnages sans épaisseur psychologique, l'omniprésence de stéréotypes, interchangeables à l'intérieur de situations répétitives. Or pourquoi reprocher la présence de stéréotypes alors que toute série se construit à partir de stéréotypes ? La critique envers *Cœur grenadine* est comparable aux critiques adressées aux collections *Harlequin* destinées à un public adulte. Pourquoi ce mépris pour une littérature féminine ? Les livres de la série *Cœur grenadine* sont d'auteurs

différents mais plusieurs sont de Janet Quin-Harquin. Comme dans toute série, c'est le même scénario qui se répète : des préadolescentes se sentent plus ou moins mal dans leur famille ou avec leurs copains et c'est dans ce moment de vulnérabilité qu'elles font une rencontre amoureuse ou à l'occasion d'un voyage ou de vacances. Chez d'autres éditeurs, nous trouvons *Toi + Moi* = chez Pocket jeunesse, *Vertige Coup de foudre* chez Hachette. Toutes ces séries sont destinées à des jeunes lectrices, qui ont entre 11 et 12 ans.

1.4. Recherche de l'effet

Quel que soit le genre abordé – fantastique, policier, amour – nous retrouvons un principe d'identité à l'œuvre dans la diversité des genres : la recherche de l'effet. L'auteur de série est d'abord soucieux d'un effet à produire sur le lecteur afin de piquer sa curiosité et de lui procurer des émotions fortes, comme par exemple, l'amour ou la peur. Les règles de l'effet reposent sur la mise en place d'un univers manichéen et sur l'adoption d'un point de vue subjectif – celui du héros – sur le monde. Le lecteur est ainsi amené à plonger dans l'esprit du héros et à ressentir, ses impressions. Il n'y a donc rien de neutre et d'objectif dans le rapport au monde et au réel tel qu'il est décrit dans les séries car le héros est toujours en train d'interpréter ce rapport, c'est pourquoi, nous constatons de très nombreux monologues intérieurs, soit en style direct, soit en style indirect dans les séries. Tout l'art du romancier de série consiste à rendre les obstacles redoutables et à faire en sorte que les ennemis soient les plus antipathiques possible. Ainsi ils susciteront la haine et la peur poussées à leurs paroxysmes. Si nous prenons l'exemple de la série *Animorphs*, Les Yirks, c'est-à-dire les méchants sont présentés à partir de leurs excès, de leur démesure, de leur hostilité. Mécanique sans âme, ils sont inhumains, en opposition avec les adolescents, eux bien humains, éprouvant doutes et peurs mais sachant les surmonter afin de sauver le monde. Les ennemis sont exactement l'antithèse des héros.

Ce bref inventaire – non exhaustif – des séries permet deux constats. Certains centres d'intérêts semblent particulièrement dévolus à tel ou tel sexe : l'amour, la famille, les sentiments sont l'affaire des filles puis des femmes, l'aventure concerne les garçons, alors que le policier, le fantastique semblent s'adresser à un public aussi bien masculin que féminin. Mais cet inventaire resterait

incomplet si nous le mettions pas en relation avec l'univers des séries télévisées.

1.5. Imaginaire culturel de masse

Les médias, tout comme les livres, permettent de vivre des expériences sans risque, impossibles dans la vie quotidienne. Les séries livresques pour la jeunesse déclinent les figures de l'imaginaire que véhiculent la TV et le cinéma. C'est ainsi que *La malédiction de la momie* de R.L. Stine est plus un roman d'aventure¹, proche du film de Steven Spielberg *Indiana Jones et le temple maudit* où l'intrépide archéologue, à la recherche d'un joyau d'une inestimable valeur, échoue dans les profondeurs d'un temple indien où de terribles dangers l'attendent, qu'un livre de terreur. *Baignades interdites* n'est pas non plus sans rappeler *Les dents de la mer* du même Steven Spielberg. *Méfiez-vous des abeilles*, lui, reprend le schéma du film *La mouche* de David Cronenberg (1986) où un inventeur génial de la téléportation par reconstitution moléculaire, le biologiste Seth Brundle se prend lui-même pour cobaye pour démontrer l'efficacité du processus à une séduisante journaliste. Hélas, une mouche s'introduit dans l'appareil lors de l'opération et Brundle se mue alors jour après jour en un monstrueux insecte. Dans le roman de Stine, le héros-narrateur est un jeune garçon souffre-douleur. Parce qu'il est le martyr des enfants du quartier et de sa propre petite sœur, il décide d'effectuer un échange corporel. Transféré dans une abeille, il connaît alors les pires peurs et les pires angoisses alors que celui qui occupe son propre corps triomphe de ses anciens ennemis et s'entend bien avec sa peste de sœur. *La maison des morts* s'articule autour du thème classique dans la littérature et le film de terreur de la maison hantée et du retour des morts vivants dans une ville vampire. Ainsi, le fantastique aujourd'hui ne réside plus dans le doute entre le réel et le surnaturel mais entre le quotidien et l'absurde. La peur ne vient plus de l'inconnu mais de ce qui est connu pour être menaçant. Elle naît d'une menace qu'on pensait imaginaire et qui soudain devient active. La série télévisée *X-Files* illustre très justement cette situation. Notons au passage que Stine exploite très souvent cette figure : la menace qui est d'abord une blague, va se trouver concrétiser dans la vie du héros. R. L. Stine manipule dans ses ouvrages l'essentiel des

¹ Faut-il rappeler que la série des Indiana Jones fut publiée dans la bibliothèque verte !

mécanismes que la littérature de terreur met en œuvre. Il s'insère dans le courant le plus récent du genre – il joue à la fois sur un fantastique intériorisé (la conscience du narrateur-auteur) et sur les anciennes figures du fantastique avec son attirail d'évadés des ténèbres comme le fait Stephen King.

La littérature de terreur traduit l'angoisse fondamentale qu'inspirent la vie et son corollaire la mort. Elle met en jeu des processus cathartiques et permet d'exorciser angoisses et fantasmes. Elle aborde ainsi les difficultés de manière symbolique et c'est ce que font aussi les séries télévisées comme *Buffy* ou *Charmed* qui sont très regardées et appréciées par les jeunes (pré et adolescents). A travers les personnages de vampires et sorcières, c'est toute la problématique de l'adolescence qui est mise en scène avec ses doutes, ses transformations physiques, sa quête d'identité et des origines comme dans *Roswell*, *Dark angel*. *Buffy*, *Charmed*, *Roswell*, tout comme l'adaptation récente du comic *Spiderman*, toutes ces réalisations parlent de ce difficile moment de l'adolescence. Le spectateur peut aussi retrouver ces héros télévisés dans des adaptations écrites (novellisation), toutes publiées par Pocket junior, qui propose aussi dès 9 ans la série *Sabrina, l'apprentie sorcière*. Il y a par conséquent des formes de va et vient entre films, séries télévisées, séries, qui se nourrissent les uns les autres et constituent tout un imaginaire culturel de masse que nous ne pouvons pas ignorer dans la mesure où il est une sorte de révélateur des peurs et fantasmes de nos sociétés occidentales. Ainsi parce qu'elles relèvent d'une culture de masse, les séries livresques se caractérisent par un dispositif spécifique qu'il convient d'explicitier – le paratexte.

2. Eude du paratexte

Le paratexte des séries remplit plusieurs fonctions – créer une image distinctive de chaque série, fidéliser le lecteur ou la lectrice en établissant l'illusion d'une connivence, annoncer et proposer d'autres produits susceptibles de plaire. Le paratexte des séries participe à la construction d'un contrat de lecture et à ce titre mérite notre attention. Gérard Genette a consacré une étude intitulée *Seuils* sur le paratexte. Le paratexte, constitué de fragments de textes (titre, préface, notes, etc) accompagnent le texte et facilite le lien entre le texte et le lecteur. Les diverses mentions paratextuelles donnent des indications sur l'origine du texte et la

manière dont il doit se donner à lire. Par ailleurs, dans les séries, les parties du texte sont hiérarchisées essentiellement par le biais de la typographie – hauteur des lettres, capitales, gras, italiques permettent d'introduire des variations qui ont un effet sur la réception du texte. Par exemple, dans *Le club des baby-sitters*, en tête des nombreux chapitres, une citation prise dans le chapitre sert d'amorce.

2.1. Première et quatrième de couverture

Les premières de couvertures, parce qu'elles constituent le premier contact avec le lecteur doivent attirer notre attention. Bayard poche choisit un jeu de bordure aux couleurs changeantes suivant les collections mais qui permettent bien d'identifier l'éditeur. Les séries *Chair de poule* et *Polar gothique* – présentent un fond noir où le titre de la série et le nom de l'auteur en rouge pour le *Polar gothique* et en vert et blanc pour *Chair de poule* apparaissent accompagnés d'une illustration dans laquelle un personnage est ou bien terrifiant ou bien terrifié – les yeux très souvent exorbités. La couleur noire domine. A l'inverse et à l'opposé de cette mise en scène spectaculaire, la série *Cœur grenadine* – offre en couverture la photo du personnage principal, la jeune fille dont le visage est le plus souvent souriant mais toujours de type européen – le portrait de celle-ci suggère l'âge des lectrices, ce sont des photos très colorées, façon magazine, devant un décor plus ou moins flou de couleurs. La focalisation sur l'héroïne est apparente dans l'illustration de la couverture, elle annonce et prépare la focalisation interne de l'héroïne à l'intérieur du récit. Construite sur un principe identique, les couvertures du *Club des baby-sitters* montrent l'héroïne narratrice du récit. Une bulle de type bande dessinée, aux caractères blancs sur fond de couleur, sort de la bouche de l'une des baby-sitters et donne l'idée très générale de l'ouvrage. Par exemple, dans *Lucy détective*, alors que cette dernière garde la petite Charlotte, lors d'une promenade, elles passent devant une maison que l'on est en train de détruire. Lucy dit alors « cette maison est vraiment effrayante », tellement effrayante, qu'elle transmettra son sentiment inquiétant à l'ensemble des filles du club et que toutes partiront à la recherche d'information sur cette maison.

La quatrième de couverture est également un élément qui doit être examiné. Elle présente soit par des photos pour *Animorphs*

les héros de la série, soit par des dessins les filles du club des baby-sitters.

2.2 Stratégies de l'éditeur

Enfin, à l'intérieur du livre, les mots de l'avertissement de l'éditeur dans les séries fonctionnent comme des « mots d'ordre » qui constituent une incitation à lire d'une certaine manière. La communication de l'éditeur vise la connivence et le conditionnement du lecteur. Il s'agit d'un discours connotatif où l'on indique au lecteur un mode de lecture : le but consiste à inviter le lecteur ou la lectrice à s'identifier aux héros ou aux héroïnes, où à se laisser aller au rêve, à l'aventure, à l'évasion, à la peur. Cette connivence passe également par un code que l'on voit se constituer au fil des pages : la forte redondance d'un nombre réduit de termes et de référents permet de dégager des convergences sémantiques très fortes : les dénnotations et les connotations s'organisent en isotopies – l'amour, l'évasion pour *Cœur Grenadine* – que le lecteur ou la lectrice associera très vite à telle ou telle collection. Pour la série *Chair de poule*, l'avertissement est crucial dans la mise en place d'une mécanique de la peur. Il définit la visée de la collection comme initiatrice à la lecture et source de distraction : c'est le premier contact avec le texte. Il fait de la peur un véritable ressort de l'acte de lecture – il s'agit de faire frissonner – en l'associant étroitement au plaisir ; le lecteur sait qu'il va jouer à se faire peur. Il joue sur l'aspect ludique de la peur que recherchent tant les jeunes lecteurs d'aujourd'hui et qu'ils recherchaient aussi, lorsqu'ils étaient plus petits et jouaient à se faire peur avec les contes.

La « machinerie paratextuelle » produit donc des effets qui conduisent le lecteur à suivre un protocole de lecture, elle agit à la manière d'un conditionnement. Francine Cicurel (2000 : 293) parle d'un « dire comment lire » en parlant du paratexte² ; par conséquent, il convient de distinguer ce qui relève de l'éditeur et ce qui relève de l'auteur. Mise en texte et mise en livre usent

² « Les signalisations paratextuelles semblent ne pas faire partie du contenu du texte, mais être plutôt son *habillage* – ornements peut-être facultatifs et auxquels le lecteur croit qu'il ne prête pas attention. Or ces marques inscrivent le lecteur à l'intérieur du texte dans la mesure où elles sont une instruction de lecture qui lui est destinée, de telle sorte que l'on peut parler d'une voix textuelle sourde, voix qui dirait à son lecteur : « voici comment je me nomme, voici l'ordre de mes parties, voici ce qui est important. »

de moyens différents : par exemple *Chair de poule*, l'éditeur insiste sur l'immédiateté des frissons et de la chair de poule, l'auteur lui use d'autres stratégies : la montée de la peur est progressive, l'action véritable ne démarre pas avant la page 30 !

2.3. Stratégies de l'auteur

Afin de créer un terrain d'entente immédiate entre le lecteur et le récit, les auteurs de séries vont avoir recours à de nombreux stéréotypes. Jean-Louis Dufays a montré dans *Stéréotype et lecture* que les stéréotypes facilitent la lecture. Ainsi, le lecteur et l'auteur se réfèrent aux modèles de leurs époques, l'un pour décrire ses personnages, l'autre pour comprendre l'histoire. Force est de constater que ces types n'ont rien de figé mais évoluent avec la société qui les forge. Si la blonde *Alice* de Caroline Quine incarnait la femme américaine idéale des années 50, blondeur oxygénée, élégance et audace, les héroïnes des nouvelles séries sont en accord avec notre époque et sa société de consommation. Les personnages des séries des années 1990-2000 consomment les biens culturels de leur époque. Cette communauté de référence est importante entre l'auteur et son lectorat, elle est imprégnée des modèles culturels contemporains et facilite la lecture du livre.

Paratextes et textes des séries ont un ressort pragmatique, il s'agit de faire ressentir. Ils agissent sur les affects du lecteur afin de déclencher le plaisir, la peur, permettre l'évasion :

« Indigner, provoquer la curiosité, jouer sur la dramatisation d'un événement, écrit Francine Cicurel (2000 : 297), fait partie, comme on le sait, du dispositif propre à une presse populaire qui veut attirer des lecteurs. » Mais lorsqu'une préférence se marque pour une série particulière, elle est très souvent révélatrice d'un goût littéraire – un genre par exemple – ou d'un trait de caractère. C'est dire que la série révèle un trait de la personnalité du lecteur.

C'est ainsi que se pose le paradoxe suivant : l'école produit des discours sur la nécessité de transmettre le goût et le plaisir de lire et condamne très souvent la lecture des séries ! Quelle devrait être la position de l'école face aux séries ?

3. Position de l'institution

Une des caractéristiques des séries consiste à favoriser la lisibilité. Le terme de

lisibilité implique ici une lecture rapide, rendue fluide par une structure narrative simple et linéaire. Le style est limpide. La syntaxe claire, faite de phrases courtes. Or en quoi la mise en œuvre de procédures facilitantes serait condamnée d'autant qu'elle favorise – au travers de la répétition des lectures – la construction de compétences en lecture? En effet, le traitement du texte est grandement facilité lorsque le lecteur retrouve dans le texte une disposition superstructurelle caractéristique d'un genre.

3.1. Principe de lisibilité

La structure de la série *Chair de poule* est mise au service de la lisibilité et de l'identification du lecteur. Un personnage qui dit «*je*», âgé d'environ 12 ans, rapporte dans l'ordre de son déroulement une histoire achevée dont il a lui-même été le héros. Tout ce qui n'est pas immédiatement nécessaire pour décrire l'action est évacuée du récit, le roman abandonne la description de la vie quotidienne de la famille du narrateur pour se consacrer à celle de l'événement fantastique. Ellipse et nombreux dialogues accentuent l'effet de réel et donne au roman un rythme soutenu en n'autorisant aucun temps mort dans le récit. Le lecteur de série voit ainsi sa lecture facilitée par la redondance – il sait à qui il a affaire, il se meut avec aisance dans un univers connu. Le plaisir que procure les séries vient précisément du plaisir de la reconnaissance, il est comparable au plaisir qu'éprouve le jeune enfant lorsqu'il réclame la lecture de la même histoire à ses parents. Or le plaisir qu'éprouve le lecteur dans la lecture des séries n'est pas un critère retenu pour la majorité des critiques qui vont dévaloriser les séries et plus généralement la paralittérature.

3.2. Dévalorisation de la paralittérature

Yves Reuter distingue deux axes de dévalorisation de la paralittérature. Il existe, selon lui, un axe de dévalorisation interne qui consiste à reprocher aux séries leur simplicité, leur facilité, les stéréotypes qu'elles véhiculent, le manque d'originalité dont elles font preuve, la généralisation hâtive des situations. La répétition est dénoncée alors même qu'elle est valorisée et appréciée dans d'autres domaines de la culture (ex. la musique contemporaine, le jazz, la poésie, le chant grégorien). Or faut-il encore rappeler que l'originalité ne s'impose dans le champ littéraire que tardivement comme valeur? Pendant longtemps, la

création, qu'elle soit romanesque ou picturale ne se concevait pas hors des cadres stricts et normatifs. L'originalité, le culte de la transgression des normes et des valeurs constituent ce que nous nommons la modernité, c'est en définitive, il faut bien le reconnaître un culte récent! Ce qui revient à mettre en doute les critères internes, théoriquement peu fondés, permettant de distinguer la littérature et le reste. Enfin, Yves Reuter envisage l'axe de la dévalorisation externe – celle-là se fonde sur la désignation explicite des dimensions matérielles du public et de ses effets. En fait, les mécanismes dévalorisant de la paralittérature dévalorisent tout un public – ainsi s'exprime le mépris de l'intellectuel pour la lecture populaire et la mise en place des dichotomies entre bonnes et mauvaises lectures, bons et mauvais genres. Or parler de mauvais genres sous-entend d'une part qu'il y a de bons genres et d'autre part qu'il existe une norme d'évaluation servant de base à toute comparaison en matière de littérature. Force est de constater que cette norme varie selon le groupe social qui la proclame. Bref comme le rappelle la sociologue Nicole Robine «*comme tout jugement de valeur, les notions de bons et mauvais genres restent infiniment subjectives. Elles renvoient à l'émotion esthétique connotée par le bon et le mauvais goût*». Les bons et mauvais genres sont présentés en tant que tels par des instances de légitimation des œuvres qui décrètent et secrètent en elles-mêmes des normes culturelles. L'école fait partie de ces instances et inculque ces normes dès les classes élémentaires – par conséquent l'école transmet la culture que l'élève est sensé posséder et de ce fait distingue et condamne tout autre forme de culture – il y a les bons auteurs et les bonnes lectures c'est-à-dire celles qui contribuent à former la personnalité de l'élève. Ainsi l'existence de ces instances de légitimation taxe toute littérature ne répondant aux normes de la bonne littérature de littérature de mauvais genre ce qui revient à ignorer toute une partie de la production éditoriale et du même coup un grand nombre de lecteurs. Mais, plus grave encore, le classement des livres dans les mauvais genres implique des lecteurs de mauvais genres, comme le dit très bien Robine «*les lectures classent les lecteurs*» ainsi, «*les mauvais genres sont de la littérature indigne parce qu'ils sont de la littérature de masse.*» Les lecteurs de ces mauvais genres forment un public composé en majorité d'adolescent et de femmes. Ces

lecteurs méritent-ils tant de sarcasmes et ces livres tant de mépris?

Les romans stéréotypés des séries ne résolvent pas toutes les questions de la difficulté de l'acte de lire. Malgré le côté rassurant des séries, trop d'enfants et d'adolescents restent étrangers à la lecture et au monde des livres. Par conséquent, les questions suivantes - les séries risquent-elles de détourner les lecteurs d'ouvrages plus complexes? Jusqu'à quel point cette littérature de série amène-t-elle les jeunes à la lecture? Quelle lecture? - me semblent vaines et sans réponse véritable. Nous voudrions proposer une utilisation possible des séries en classe. Partons du constat que les lecteurs de séries aiment communiquer leurs lectures et leur passion pour leurs héros; ils écrivent aux auteurs de leurs séries préférés, ils constituent des clubs. L'existence d'Internet facilite aujourd'hui bien des échanges entre les sérimaniacs ou sériphages. Nous ne pouvons nier la logique de socialisation qu'engendre le phénomène des séries; c'est en fait de la création d'un lien à la fois social et culturel dont il s'agit. L'amour partagé pour une série crée une forme de lien culturel. La découverte d'affinités communes fait la force du lien social et nourrit les échanges les plus variés. Or ce processus de socialisation transcende à nos yeux bien des critiques que nous avons pu rapporter. Seul le dialogue permettra d'interroger les stéréotypes illusoire et sécurisants proposés par la littérature de masse. Ainsi, nous pensons à la suite de Francis Marcoin qu'il est urgent de socialiser la lecture et de l'extraire du funeste repliement sur soi.

«Toutes les formes d'animation autour du livre n'ont d'autre ambition que de susciter cette communion, ce rassemblement (...) Rencontre, débats se multiplient, tant l'écrit a besoin de cet accompagnement oral, de ce colloque.» (Marcoin, 1992:170)

On peut se demander si l'analyse critique et idéologique des séries n'occulte pas l'intégration individuelle; en termes de construction de la personnalité, qu'est-ce qui se joue dans la tête d'un élève qui lit systématiquement la série *Chair de poule* ou *Cœur grenadine*? Qui sait ce qui se joue lorsque l'école intervient négativement sur ces lectures? Force est de constater qu'au nom de la «personnalité», du «goût» et de la «sensibilité» littéraire, l'école oublie bien souvent ces questions. Comme le rappelle Yves Reuter dans son article, le goût de la

lecture se constitue dans bien des cas dans ces textes de séries; faut-il risquer de tuer le goût de toute lecture? «Loin d'abêtir ou d'enfermer l'enfant, nous dit encore Laurence Decréau (1994: 98), la lecture frénétique d'une série développe en lui une familiarité avec l'écrit, une curiosité ainsi qu'un appétit salubre, voire indispensable à toute carrière de vrai lecteur.»

La répétition des mêmes scènes, les fins toujours heureuses procurent aux lecteurs de séries le plaisir de lire que l'école vante tant sans toujours réussir à le transmettre. L'école peut-elle encore ignorer ou discréditer les séries?

Bibliographie

- Cicurel, F. (2000). Dispositifs textuels et persuasion clandestine. *ELA n°119*.
 Decréau, L. (1994), *Ces héros qui font lire*. Paris : Hachette.
 Eco, U. (1993), *De superman au surhomme*. Paris : Le livre de Poche.
 Marcoin, F. (1992), *A l'école de la littérature*. Les éditions ouvrières.
 Reuter, Y. (1986), Les paralittératures : problèmes théoriques et pédagogiques. *Pratiques n°50*.
 Robine, N. (1987), Lecteurs et lectures de mauvais genres. *Pratiques*, n°57.