

« FICTION LITTÉRAIRE CONTRE STORYTELLING » ? LES PIÈGES D'UN VIEUX DUEL ET D'UN FAUX DÉBAT

C'est un honneur redoutable et quelque peu embarrassant que m'a fait Danielle Perrot-Corpet en me confiant la première contribution à cette journée d'études¹. En hôte passablement irrespectueux, je vais en effet prendre à contre-pied, sinon l'esprit général du projet « "Fiction littéraire contre Storytelling : un nouveau critère de définition et de valorisation de la littérature ? » (Projet du Centre de Recherches en Littérature Comparée de l'Université de Paris-Sorbonne, soutenu par le Labex OBVIL (« Observatoire de la Vie littéraire »)), du moins les présupposés implicites de son intitulé qui, en spectacularisant d'emblée un face à face entre deux arts de la parole postulés comme irréductiblement différents, fait trop de concessions, de mon point de vue de chercheur scrutant de longue date les fictions de grande consommation et leurs usages complexes au cœur de la culture médiatique moderne et contemporaine, à des attendus canoniques et à des créances symboliques qui piègent la réflexion en la prédéterminant.

D'où le titre même de ma communication, lui-même indéniablement un tantinet provocateur : « "Fiction littéraire contre storytelling" ? Les pièges d'un vieux duel et d'un faux débat », par lequel je ne cherche nullement à jouer à l'iconoclaste mais à dire sans détours la perplexité d'un vaste réseau international de chercheurs en littératures populaires et culture médiatique lorsque nous voyons ressurgir en France, sous de nouveaux oripeaux terminologiques mis à la mode par le succès quasi pamphlétaire de l'essai de Christian Salmon *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*², un cadre conceptuel binaire qui, depuis l'avènement de l'ère médiatique dans les années 1830 /1840 en Europe de l'Ouest, a été régulièrement mobilisé pour stigmatiser les fictions appréciées par le grand public et à construire du même mouvement la Littérature en vecteur de distinction (au sens pleinement bourdieusien du terme) sociale et culturelle. J'ai déjà eu l'occasion à plusieurs reprises, dans différentes contributions à des ouvrages collectifs ou dans mon essai *Boulevards du populaire* (2005), de souligner à quel point les universitaires littéraires, fils et filles d'Aristote et des humanités classiques, gardiens et gardiennes du temple des Belles lettres, avaient tendance, le plus souvent de manière infra-consciente, à perpétuer, dans leur activité institutionnelle de prescription symbolique, des hiérarchies et des clivages forgés au sein du pôle de production restreinte du champ littéraire — pour employer encore une fois une notion bourdieusienne fort éclairante en la matière. Nul doute que le débat récent autour du storytelling posé ontologiquement comme aliénant, et donc érigé de manière expéditive en repoussoir de la fiction littéraire, nécessairement libératrice parce que « littéraire », mériterait en ce sens d'être questionné comme un révélateur de l'*habitus* de l'*homo academicus*, à tout le moins de l'*homo academicus* francophone. Pour d'évidentes raisons de temps, je n'aurai garde toutefois de me lancer dans une entreprise aussi abyssale, et me contenterai de verser quelques éléments historiques et théoriques au dossier épineux qui nous rassemble aujourd'hui.

Je montrerai tout d'abord que l'antagonisme actuellement construit entre « littérature » et « storytelling », dans le jeu des créances manichéennes qui le fondent et des « postures

1 Cet article est issu de la communication de Jacques Migozzi à la première journée d'études du projet « Fiction littéraire contre storytelling » intitulée « Face au storytelling : selon quels critères définir la fiction littéraire ? », qui s'est tenue à l'université Paris-Sorbonne le 16 mai 2014. (Note de D. Perrot-Corpet).

2 Christian Salmon, *Storytelling, La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris, La Découverte, 2007.

littéraires » — au sens théorisé par Jérôme Meizoz³ — adoptées par les acteurs du débat, réactive une scénographie fondatrice, celle de la « Querelle du roman-feuilleton⁴ » — pour emprunter le titre judicieux de l'anthologie rassemblée par Lise Dumasy —, qui vit dès la fin des années 1830 la « littérature industrielle » dénoncée par les élites comme dangereuse et avilissante, préluant ainsi à un siècle et demi de flétrissures symboliques et d'anathèmes⁵. Je montrerai ensuite à quel point la discussion française actuelle sur le storytelling peine à se dégager, sur les plans de la théorie et de la terminologie, de l'ombre portée de ces raccourcis et amalgames qui ont longtemps prévalu en matière de fabrication de la « valeur littéraire », au point de sembler étrangement ignorante de certaines avancées contemporaines de la recherche sur les « médiacultures », sur la nécessité anthropologique des récits pour notre « espèce fabulatrice » (Nancy Huston) ou sur les usages de la fiction en régime multimédiatique.

Explorons donc dans un premier temps la mémoire discursive du débat autour des « mauvais genres », qui court depuis bientôt deux siècles et prédétermine significativement les jugements portés aujourd'hui sur le storytelling, avatar contemporain du roman populaire hier stigmatisé comme opium du peuple. Les récits de large consommation produits par et pour les industries culturelles, depuis l'entrée dans l'ère médiatique avec l'invention du roman-feuilleton aux alentours de 1836 en France et en Angleterre la création des *penny dreadfuls* quasiment à la même époque, ont constamment fait l'objet par les élites de suspicions et de condamnations abruptes. Les attendus et même les formulations métaphoriques de ce refoulement sont d'une stupéfiante stabilité : « poison de l'âme », les mauvais genres seraient produits « à la vapeur » par des « ouvriers payés à la toise » ; ils feraient des ravages dans les cerveaux enfiévrés de lecteurs subjugués, pris aux pièges de récits aliénants car sécrétant une dangereuse illusion. La condamnation amalgame comme on le voit discrédit esthétique — les imprimés populaires, formatés par des logiques économiques de standardisation et de sérialité, déchoient de la dignité symbolique de la littérature par leur mercantilisme — et récusation éthique, puisque le récit dominerait avec malignité ses lecteurs victimes en jouant de leurs passions et de leurs affects. Malgré leurs divergences de vue et leurs postures idéologiques opposées, cléricaux comme progressistes laïques tout au long du XIX^e siècle, puis tout au long du XX^e siècle marxistes comme conservateurs de toutes obédiences, ont ainsi souscrit dans un bel ensemble au même jugement péjoratif, qui érige la lecture-plaisir du livre-marchandise en passe-temps mystificateur, qu'il faut combattre ou à tout le moins surveiller et encadrer.

Cette permanence dans la flétrissure symbolique a couru indubitablement tout au long du XIX^e siècle puis du XX^e. Très tôt le rejet est virulent à l'égard de ce que Sainte-Beuve dégrade définitivement comme « littérature industrielle » dans une charge célèbre publiée dans *La Revue des Deux Mondes*, le 1^{er} septembre 1839. Simultanément, l'Église catholique adopte une attitude tout à la fois schizophrène et pragmatique face aux lectures dangereuses

3 Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève/Paris, Slatkine Érudition, 2007 et Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève/Paris, Slatkine Érudition, 2011.

4 *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1999.

5 Tenu ici de faire bref je renvoie pour compléments à certaines de mes publications récentes (Jacques Migozzi, « Storytelling : opium du peuple et/ou plaisirs du texte ? », in « Story-Telling in Contemporary French Fiction: le 'prêt-à-penser' and Reading Pleasure », ed. Diana Holmes and David Platten, *French Cultural Studies*, 21 (4) 2010, p. 247-255) ou à venir (Jacques Migozzi, « Le lecteur "populaire" au miroir déformant du regard "savant" : 50 ans de recherches littéraires sur les fictions de grande consommation, entre constantes et mutations », Actes du colloque international « À la recherche des publics populaires », volet 2 : « Être peuple », Nancy, 22-23 novembre 2012).

des classes populaires, qu'elle condamne sur le principe tout en s'efforçant d'ouvrir très vite des pharmacies littéraires, en produisant de « bons » et « sains » ouvrages, distribués dans des bibliothèques contrôlées par les clergés locaux. Un siècle plus tard, des accusations similaires seront portées d'une part par des essayistes se réclamant du marxisme pour dénoncer les mécanismes de domination idéologique et de mystification dont seraient porteuses les fictions divertissantes à destination des masses diffusées par les massmédias ; d'autre part par des intellectuelles féministes de la séquence historique très militante des années 1960 à 1990. Entre-temps, cette diabolisation des fictions consubstantielles à l'expansion de la culture médiatique avait pu trouver son socle théorique dans les présupposés axiologiques et les principes définitoires mêmes du concept d'« industrie culturelle », tel que l'ont mis en forme Horkheimer et Adorno dans les années 1940⁶. Pour ces théoriciens de l'École de Francfort en effet, les « industries culturelles », en dispensant une culture *mainstream* et consumériste, sont objectivement des instruments de domination au service du capitalisme marchand et leurs productions standardisées s'opposent au rôle émancipateur de l'art⁷.

Or, ces accusations récurrentes à l'encontre des fictions populaires sont lourdes de tout un impensé qui relève d'un ethnocentrisme de classe⁸ et/ou de genre, car elles reposent sur la construction, éminemment politique, d'une figure repoussoir de lecteur illettré, marqué par la passivation féminine⁹. On reproche en effet aux récits de grande consommation leur pouvoir de divertissement, qui enfermerait le lecteur dans une posture vassalisée de consommateur, en le détournant, selon le point de vue adopté, du salut de son âme, d'une position de classe ou d'une vigilance citoyenne et critique. Pour le dire avec les mots célèbres d'Antonio Gramsci, le roman populaire serait assimilable à un « rêve les yeux ouverts », procurant « l'espoir et la consolation » : l'intense projection psychoaffective du lecteur sur l'écran du récit, comparable tout à la fois à une possession et à une dépossession, serait du même coup irrémédiablement mystificatrice ; le processus classique d'identification au héros relèverait d'un mécanisme de compensation fantasmatique, qui pourrait détourner le lecteur de la « vraie vie » et faire de lui le « sujet idéal du monde totalitaire » pour reprendre délibérément la formule d'Hannah Arendt sur laquelle Christian Salmon a conclu sa conférence « Politique de la littérature » le 28 janvier 2014¹⁰. En bref, le romanesque, parce qu'il déchaînerait « la folle du logis », serait aliénant. Or, ce jugement à charge repose sur un postulat, à savoir que cette lecture dangereuse menace avant tout des publics par nature fragiles, car non éduqués et/ou immatures, quand ils ne sont pas ontologiquement dominés par la passion et la pulsion : le Peuple, la Femme, l'Enfant.

6 Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, « La production industrielle des biens culturels », *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (1947), Paris, Gallimard, « Tel », 1983.

7 Les attendus critiques hérités de l'École de Francfort restent toujours vivaces aujourd'hui, comme en témoigne le succès de certaines diatribes récentes contre le *storytelling*. Ainsi de Christian Salmon, *op.cit.*

8 Jean-Pierre Esquenazi n'hésite pas à rapporter à la « posture aristocratique ou réactionnaire ou antidémocratique des intellectuels modernes vis-à-vis de la production culturelle [relevant] de la culture industrielle » ce réquisitoire à l'encontre du roman-feuilleton. (Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 208).

9 Lise Queffélec a ainsi judicieusement souligné, en analysant les termes du débat autour du roman-feuilleton sous la Monarchie de Juillet, que par une double « dénégation[, celle] de la lecture masculine dans la lecture féminine, [et celle] de la lecture adulte dans la lecture enfantine », « [une] opération du surmoi qui valorise la vertu (politique) aux dépens du plaisir (romanesque) permet[ait] de légitimer la domination hiérarchique des classes dirigeantes sur le "peuple" ». (Lise Queffélec, « Peuple et roman à l'époque romantique : le débat autour du roman-feuilleton sous la Monarchie de Juillet », dans *Littérature populaire. Peuple, Nation, Région*, Limoges, Trames, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1988.

10 Conférence d'ouverture du séminaire « Fiction littéraire contre storytelling : formes, valeurs, pouvoirs de la littérature aujourd'hui » (CRLC/Labex OBVIL/Maison de la Poésie, dir. Danielle Perrot-Corpet) prononcée le 28 mai 2014 à la Maison de la Poésie (Paris). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iPNF9YEjTPg> . (Consultée le 8 mai 2014).

En modelant ainsi le stéréotype d'un lecteur populaire berné par les clichés du romanesque bon marché, « mauvais lecteur » consommant des « mauvais genres », écrivains et critiques ont corollairement dessiné *a contrario* la figure gratifiante d'un lecteur d'élite, véritable aristocrate, capable de goûter avec distance la littérature d'un texte plutôt que de s'engouffrer de manière boulimique dans les charmes au premier degré d'une histoire palpitante¹¹. Car, à compter du moment où la révolution silencieuse de l'alphabétisation de masse et l'émergence des premières industries culturelles de l'imprimé imposent progressivement tout au long du XIX^e siècle une nouvelle donne culturelle, qu'on osera qualifier ici de démocratique, la littérature et ses usages deviennent un enjeu majeur de distinction, et un front symbolique où d'âpres combats vont se mener pour reconstituer un espace protégé, où s'édicte les hiérarchies et les codes de la légitimité culturelle, où se forge le canon d'une parole sacralisée et intransitive, en sécession d'avec « l'universel reportage » (on aura reconnu la fameuse formule mallarméenne) des discours ordinaires et/ou mercantiles sacrifiant à la logique communicationnelle. En bref, pour se définir de manière gratifiante, la littérature a besoin structurellement et institutionnellement de son Autre, minoré et frappé d'indignité : au moment où le champ littéraire stabilise sa configuration en se cristallisant autour de deux pôles antagonistes, pôle de grande consommation *vs* pôle de production restreinte, comme l'a souligné Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*¹², cette bipolarité va donc générer, à des fins d'autolégitimation des valeurs et postures secrétées au sein du pôle de création restreinte, un cadre notionnel et un outillage terminologique marqués au sceau du binarisme : Littérature (à majuscule !) *vs* littérature populaire, littérature *vs* paralittérature, littérature de recherche *vs* littérature de consommation...

La prégnance de ce cadre heuristique, même si son simplisme fait violence au métissage des textes et à la complexité bigarrée des pratiques lectorales, comme je le soulignerai bientôt, se mesure au demeurant à sa résistance/sa rémanence au cœur même des travaux critiques pionniers consacrés aux fictions populaires : le « modèle paralittéraire » élaboré par Daniel Couégnas selon une démarche poéticienne, dans son ouvrage décisif de 1992 *Introduction à la paralittérature*, est ainsi bâti sur le principe d'un idéaltype de lecture paralittéraire qui serait dominé, selon la terminologie jakobsonienne, par les fonctions phatique, conative et référentielle du langage, là où le modèle de la « littérature » privilégierait les fonctions poétique et métalinguistique¹³. Umberto Eco, dans son article fondateur « Le mythe de Superman » datant de 1962, a pu de même écrire symptomatiquement :

N'est-il pas naturel que le jouisseur cultivé — qui, dans ses moments de tension intellectuelle, attend du tableau informel ou du texte sériel qu'il stimule son intelligence et son imagination — aspire lui aussi, dans ses heures de détente et d'évasion (salutaires et indispensables), aux fastes

11 Dans son essai *La Littérature comme jeu*, Michel Picard par exemple raisonnait encore en 1986 globalement sur cette base élitiste puisque, dans sa typologie des instances lectorales activées de manière variable durant l'acte de lecture, il cantonnait explicitement le lecteur des genres paralittéraires au « lu » libidinal et au « lisant » psychologisant (donnant donc dans l'illusion référentielle), et lui refusait par conséquent d'accéder à la dignité supérieure du « lectant » qui joue avec le texte. (Michel Picard, *La Littérature comme jeu*, Paris, Minuit, 1986).

12 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (nouvelle édition revue et corrigée), Paris, Le Seuil, « Point Essais », 1998.

13 Analysé en termes de redondance, de stéréotypie et d'immersion sans distanciation, le roman populaire pourra alors être défini ultérieurement par Couégnas comme « une machine sémiotique racontant des histoires dont la signification est imposée arbitrairement », ce qui donne des gages à la thèse selon laquelle le lecteur-spectateur-consommateur de récits faciles serait nécessairement pris dans les rets des stratagèmes du récit. Daniel Couégnas, « Qu'est-ce que le roman populaire ? », dans Loïc Artiaga (dir.), *Le Roman populaire. 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, Paris, Autrement, « Mémoires/Culture », 2008, p 42.

de la paresse infantile, et demande au produit de consommation courante de l'apaiser par une orgie de redondance¹⁴ ?

Culture vs consommation courante, stimulation de l'intelligence vs paresse infantile, originalité vs redondance : un tel jugement, pour favorable qu'il se veuille, n'en présuppose pas moins un système bipolaire très hiérarchisé, que l'article de synthèse « Pleurer pour Jenny ? » (1971) conforte en théorisant le distinguo entre « narrativité problématique » et « roman populaire », ce dernier usant des nombreux « artifices de la consolation » et « représent[ant] la *fabula* à l'état pur, sans scrupule et libre de tensions problématiques¹⁵ ».

On l'aura compris, le débat récent autour du storytelling est probablement surdéterminé, et peut être d'entrée piégé, par un outillage théorique et terminologique obsolète et/ou polémique (le binarisme étant une arme de combat dans les luttes symboliques où se construit, se reconfigure et se négocie la valeur littéraire) qui, en campant sur les positions de la « théorie critique » de l'École de Francfort, semble ne tenir aucun compte des avancées décisives qui ont eu lieu depuis trente ans pour réhabiliter dans leur diversité et leur complexité les pratiques culturelles du grand public — dont nous faisons tous partie, *nolens volens* —, avancées portées conjointement par l'histoire du livre, de l'édition et de la lecture, par la sociologie de la culture, par les études culturelles, et plus récemment peut être par certains chercheurs littéraires questionnant des corpus populaires et multimédiatiques. C'est ce que je m'efforcerai maintenant de souligner, fût-ce de manière cursive.

Ainsi, lorsque Christian Salmon en particulier s'attache en 2007 à montrer que la force prescriptive du récit, qui permet de modéliser les représentations, est sciemment mobilisée par la mercatique, par de nouveaux dispositifs manageriaux, ou encore par des appareils politiques visant l'hégémonie idéologique en dominant les imaginaires de citoyens-badauds, il fait indéniablement certes œuvre utile sur le plan politique en tant que lanceur d'alerte, mais il le fait en mobilisant parfois de vieilles antiennes et, dès lors qu'il s'aventure sur le terrain de l'analyse des fictions, en se fondant sur des affirmations aussi expéditives que contestables.

À le lire, l'influence du récit et de ses sortilèges symboliques serait d'autant plus efficiente au cœur de l'espace public qu'elle court-circuiterait l'argumentation explicite du *logos* pour peser sur l'imaginaire et jouer du *pathos*. On retrouve alors la position critique de principe selon laquelle les fictions de grande consommation distilleraient quasi inmanquablement du prêt-à-penser en même temps que du prêt-à-rêver et participeraient sur le plan systémique à la « fabrique du conformisme » (« *manufacture of consentment* ») dénoncée par Noam Chomsky. Or, de grandes enquêtes menées en sociologie de la culture ont permis de montrer que les pratiques culturelles d'aujourd'hui s'écartent des usages (*uses of literacy*) analysés par Hoggart dans les années 1950¹⁶, et qu'elles sont très majoritairement, et de manière transversale aux couches sociales, placées sous le signe de l'éclectisme — pour employer la terminologie d'Olivier Donnat (1994¹⁷) — et de la dissonance — pour me servir cette fois de la notion proposée par Bernard Lahire (2004¹⁸) — donc que dans leur réalité contrastée et complexe les lecteurs-spectateurs n'ont que peu à voir avec le gogo mystifié et soumis qu'était censé intoxiquer le roman populaire. Lors du cycle de rencontres internationales organisé à Limoges en 2006 et 2007 sur le thème « Idéologies et stratégies argumentatives dans les récits imprimés de grande consommation. XIX^e-XXI^e siècles », il a été de même

14 Umberto Eco « Le mythe de Superman », *De Superman au Surhomme (Il superuomo di massa)*, 1976), traduction française par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1993, p. 161.

15 Umberto Eco, « Pleurer pour Jenny ? », *De Superman au Surhomme, op. cit.*, p. 17, et p. 9.

16 Richard Hoggart, *The Uses of Literacy : Aspects of Working Class Lives*, London, Chatto and Windus, 1957.

17 Olivier Donnat, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994.

18 Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

collectivement acté — et sur la base d'une investigation pluridisciplinaire rassemblant littéraires, historiens de la culture et politistes, spécialistes des théories de l'argumentation et de l'information-communication — que la cuirasse de monologisme dont sont couramment parés les récits imprimés de grande consommation masque une polyphonie tout aussi indéniable sur le plan argumentatif, polyphonie que le lecteur investit sur le plan éthique de sens pluriels au gré de son encyclopédie de lecteur sériel, de son ethos de classe ou de sa trajectoire¹⁹. En clair, les lecteurs-spectateurs, entre « contraintes transgressées et libertés bridées » pour reprendre au vol une formule de Roger Chartier²⁰, donnent sens au récit en déjouant, au moins pour partie, ses stratégies de domination.

Christian Salmon aurait donc dû faire preuve de davantage de prudence dans l'analyse, et qui plus est prendre le temps de mieux connaître son objet d'étude et ses pratiques de réception, avant de pourfendre en deux pages la série *24 heures chrono* comme « la normalisation par la fiction d'un état d'exception ». D'une part, parce que son jugement sur l'impact manipulateur du procédé de « synchronie parfaite entre le temps de l'action et le temps de sa perception, entre celui de la fiction et de la réalité, qui supprime[rait à ses dires] la distance temporelle et symbolique propre à toute représentation » est objectivement erroné, puisqu'il postule que le visionnage de *24 h chrono* échapperait à la « feintise ludique partagée » inhérente à toute fiction comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer²¹, et qui plus est ignore les effets poétiques de scénarisation dramatisée, donc médiatisée, obtenus par le montage du fameux *splitscreen* emblématique de la série. D'autre part, pour ériger sans nuances *24 h chrono* en parangon du « caractère prescriptif des fictions hollywoodiennes et de leur fonction de légitimation d'actes anticonstitutionnels ou tout simplement immoraux²² », Salmon semble n'appréhender la série que de manière partielle, ce que démontre la lecture de l'ouvrage plus rigoureux de Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *24 heures chrono. Le choix du mal* :

Il y a au moins deux défauts qu'elle [la série] n'a pas contrairement à ce qu'on lui reproche le plus souvent. D'une part elle n'est probablement pas responsable de l'acceptation croissante de la torture dans l'opinion publique américaine. [...] [A]yant provoqué autant d'enthousiasme que d'indignation, elle a surtout suscité un débat public [...] puisque] Jack fait primer la transparence dans les démocraties libérales sur la tradition de la raison d'État. [...] D'autre part, *24 heures chrono* ne fait pas l'apologie d'un utilitarisme caricatural et de la *realpolitik*. Certains le font dans la série, et ce sont précisément les ennemis de Jack²³.

En d'autres termes, contrairement à une interprétation à charge nourrie d'un visionnage hâtif et lacunaire de la série dans son déploiement narratif et sa polyphonie argumentative, *24 heures chrono* ne peut être assimilé à un instrument de propagande et au contraire, en tant que fiction, conformément aux analyses de Thomas Pavel, plonge le lecteur-spectateur dans la « perplexité morale » en le confrontant au « paradoxe axiologique²⁴ » qui hante l'humanité.

19 Voir Jacques Migozzi et Loïc Artiaga (dir.), « Roman populaire et idéologie », *Belphégor* IX, 1 (février 2010), http://etc.dal.ca/belphegor/vol9_no1/fr/main_fr.html et Jacques Migozzi et Loïc Artiaga (dir.), « Récits journalistiques et culture médiatique », *A contrario* 12 (2009), <http://www2.unil.ch/acontrario>.

20 Voir Roger Chartier, « Histoire, littérature et pratiques. Entre contre contraintes transgressées et libertés bridées », *Le Débat*, 1999/1, n° 103, p. 162-169.

21 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1999.

22 Christian Salmon, *op.cit.*, p. 167-168, sous-chapitre « La série *24 heures chrono*, ou la normalisation par la fiction d'un état d'exception ».

23 Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *24 heures chrono. Le choix du mal*, Paris, PUF, 2012, p. 155-157.

24 Thomas Pavel, « Fiction et perplexité morale », *Fabula, la recherche en littérature*, mise en ligne Juin 2003, <http://www.fabula.org>.

Je ne crois donc pas céder à la polémique ni régler des comptes tardifs avec un essayiste à succès en soulignant qu'une partie au moins des conclusions « apocalyptiques²⁵ » de Christian Salmon ne sont jugées pertinentes qu'au prix de la méconnaissance des avancées de la recherche — y compris francophone, et peut-être même surtout francophone — depuis quinze ans sur les fictions et les pratiques des lecteurs-spectateurs au cœur de la culture médiatique moderne et contemporaine. Au sein du réseau des chercheurs scrutant de manière pluridisciplinaire ce qu'Éric Maigret et Eric Macé proposent de dénommer « médiacultures²⁶ », toute une salve de travaux se sont de fait efforcés récemment de prendre acte du rôle actif des individus dans l'appropriation des récits multimédias, qu'ils ne se contentent pas seulement de « recevoir » mais métabolisent en quelque sorte dans une construction/renégociation constante de leur identité, au gré de pratiques éclectiques, volontiers ludiques, et de plus en plus interactives : il n'est que de se reporter par exemple à la plupart des contributions du volume collectif *Finding the Plot. Storytelling in Popular Fictions*²⁷. Le storytelling n'est donc désormais plus pensable, sauf à cultiver une certaine partialité pamphlétaire, comme une machinerie /machination nécessairement mystificatrice, qui dominerait ses lecteurs-spectateurs tout à la fois cibles et victimes : dès les années 1980, Michel de Certeau d'une part, avec sa théorie des « usages » et sa vision de la lecture comme « braconnage²⁸ », Paul Ricoeur d'autre part, avec sa théorie du récit insistant sur l'étape décisive de la « reconfiguration » (*Mimesis III*) par le lecteur²⁹, avaient au demeurant forgé des outils pour dissiper cette légende noire de la fiction populaire comme opium du peuple. Parallèlement aux échanges croissants des chercheurs spécialisés en Littératures Populaires et Culture Médiatique, des travaux majeurs, tels ceux du cognitiviste Jean-Marie Schaeffer déjà cité, ont ensuite depuis quinze ans réhabilité l'importance anthropologique de la fiction en soulignant la complexité et la nécessité du jeu fabulatoire, et c'est en prolongeant ces travaux dans une perspective poéticienne nourrie de l'herméneutique ricœurienne que Raphaël Baroni³⁰ a pu éclairer de manière décisive la dynamique de la tension narrative fondatrice du storytelling, tension nécessaire et jubilatoire car nous avons foncièrement besoin d'être intrigués par des récits intrigants pour que « le vécu passionnel se converti[sse] en histoire passionnante³¹ ». Certes, Christian Salmon, dans sa postface à l'édition de 2008, tente de corriger quelque peu la stylisation simpliste de son essai originel en concédant que

25 « Apocalyptiques » fait ici délibérément allusion, outre à la teneur pessimiste des propos de Salmon sur le « nouvel ordre narratif », à la distinction établie dès 1964 par Umberto Eco entre intellectuels « apocalyptiques » et « intégrés ». Umberto Eco, *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.

26 Éric Macé et Éric Maigret (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin/ INA, 2005.

27 Diana Holmes, David Platten, Loïc Artiaga et Jacques Migozzi (dir.), *Finding the Plot. Storytelling in Popular Fictions*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

28 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990.

29 Paul Ricoeur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1985.

30 Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2007 et Raphaël Baroni, « Histoires vécues, fictions, récits factuels », *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2009.

31 Raphaël Baroni, *La tension narrative, op. cit.*, p. 34. On trouvera ainsi dans la contribution de R. Baroni à *Finding the plot, op. cit.*, une mise en perspective très suggestive sur le renouvellement du regard qu'autorise la reconnaissance — sur tous les plans : cognitif, affectif, mais aussi symbolique — de la *discordance* éprouvée par le lecteur lors de la « lecture à l'endroit », *i.e.* celle de tous, alors que le regard savant — y compris celui de Paul Ricoeur — a jusqu'ici quasi exclusivement valorisé la saisie rétrospective et analytique d'une « lecture à l'envers », insistant ce faisant sur la *concordance* architecturée du récit, donc sur sa capacité à donner forme et sens à l'expérience humaine, mais hypertrophiant sans doute du même coup son pouvoir de modéliser les représentations de ses lecteurs... par le *storytelling*.

le storytelling ne désigne pas seulement des techniques de formatage des discours, mais aussi l'espace même dans lequel ces discours s'émettent et se transforment, c'est-à-dire un champ performatif contradictoire de forces et de contre-forces, de récits et de contre-récits³²

mais il persiste et signe ensuite en annonçant ni plus ni moins que « l'apparition » d'« un nouvel ordre narratif » défini comme « une même raison régulatrice qui consiste à réduire et à contrôler, par le storytelling et les machines de fiction, les conduites individuelles³³ ». Face à ce point de vue « apocalyptique », je souscris donc pour ma part aux propos de Marc Lits lorsqu'il affirme dans un ouvrage récent — *Le storytelling. Succès des histoires, histoire d'un succès* :

Aujourd'hui plus que jamais, il y a des récits libérateurs qui sont reconfigurants, y compris dans les cultures médiatiques de masse. Il ne s'agit donc pas de construire un modèle post-médiatique, comme le suggère Salmon, qui permettrait d'échapper à leur dimension aliénante, mais bien de se réappropriier les récits médiatiques comme éléments de constructions identitaires collectives.

Les médiacultures (Maigret et Macé, 2005), les *mediascapes* (Appadurai, 1996) nous offrent des récits libérateurs, dans leur texte même ou à travers les réinterprétations et les bricolages que les usagers peuvent en retirer à travers des lectures subvertissantes³⁴.

Ce point de vue « intégré » — au sens d'Eco — semblerait pouvoir converger globalement avec celui d'Yves Citton dans son essai *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, même si Citton à mes yeux, en développant sa théorie de la « scénarisation » fondée sur le pouvoir du « script » — défini comme une forme narrative à fonction totalisatrice, capable d'orienter nos croyances et nos désirs par frayage neuronal — a parfois du mal à s'émanciper d'une vision inquiète du récit comme instrument d'un endoctrinement subreptice, par invasion de l'imaginaire et manipulation des représentations ; vision qui au demeurant devient franchement « apocalyptique » dans l'article-brûlot plus récent publié par Yves Citton dans *Fixxions* lorsqu'il déploie sa verve contre la « médiocratie » contemporaine³⁵.

Comme on l'aura peut être compris malgré le caractère inévitablement allusif de cette mise en perspective historique et théorique, le regard savant, avant de réinstaurer des distinguos contestables qui perpétueraient et cautionneraient des logiques ségrégatives, a intérêt, pour atteindre à cette *epochè* méthodique (mise en suspens du jugement doxique) dont Pierre Bourdieu faisait un préalable à la lucidité scientifique, à explorer leur généalogie, à questionner leur implicite et les enjeux — sociaux, culturels, institutionnels, donc politiques — de cet implicite. Que retenir, dans cette optique, du face à face « storytelling » vs « fiction

32 Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (2007), Paris, La Découverte, « Poche », 2008, p. 223.

33 *Ibid.*, p. 225.

34 Marc Lits, « Storytelling : réévaluation d'un succès éditorial » dans Nicolas Péliissier et Marc Marti (dir.), *Le storytelling. Succès des histoires, histoire d'un succès*, Paris, L'Harmattan, « Communication et civilisation », 2012.

35 Yves Citton, « Contre-fictions en médiocratie », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 6, 2013. URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.14>. (Consulté le 09 mai 2014).

On notera au demeurant qu'aucun des exemples de contre-fictions libératrices évoqués dans son envoi final par Citton n'appartient de près ou de loin à un récit suscitant l'adhésion du grand public, ce qui est à la fois symptomatique d'une posture de sécession et pour le moins étonnant puisque Citton semble incapable de reconnaître par exemple que certaines séries telles *The Wire* (*Sur écoute*) ou *Treme* sont assimilables aux contre-fictions « initiatrices » ou « libératrices » qu'il appelle de ses vœux dans son article précédent de 2012 paru dans la revue *Multitudes* : Yves Citton, « Contre-fictions : trois modes de combat », *Multitudes* 48, 2012. URL : <http://hal.univ-grenoble-alpes.fr/docs/00/84/64/72/PDF/Citton-Contrefictions-3ModesCombat-Multitudes-48-2012.pdf>.

littéraire », qui donne son titre à notre rencontre ? D'abord, que c'est une opposition factice, qui semble ignorer que le storytelling, dès lors qu'il n'est pas diabolisé « à la française » mais accepté pragmatiquement comme art du récit selon la tradition théorique anglo-saxonne, constitue une composante essentielle de l'art romanesque, qu'il est actif au cœur de l'invention *littéraire* de tout récit fictionnel. Ensuite, que cette partition binaire storytelling/fiction littéraire fait violence à la réalité contrastée et à la complexité métissée de l'immense majorité et des textes et de leurs usages, et qu'elle ne semble valide qu'à force de raisonner sur un artefact de « lecteur populaire » — celui précisément victime hier du « roman populaire » et aujourd'hui du storytelling —, lui-même élaboré comme un décalque appauvri d'un autre artefact, le fameux « lecteur modèle » dessiné par l'approche poéticienne comme partenaire du texte dans l'acte de « coopération interprétative ». Enfin, que c'est une construction symbolique, dont la vertu première réside précisément dans son pouvoir de discrimination symbolique, construction à la fois offensive et défensive, peut-être nécessaire aujourd'hui à certains acteurs du champ littéraire pour redéfinir leur identité vacillante de créateurs et d'intellectuels, à l'heure où les pratiques culturelles de tous les lecteurs-spectateurs-consommateurs/consommacteurs relèvent massivement de ce que Richard Saint-Gelais identifie dans son récent ouvrage *Fictions transfuges*³⁶ comme « le stade médiatique de la fiction », qui suscite le foisonnement de « polytextes » dont les avatars s'étoilent sur plusieurs supports, et ce faisant marque peut être, sinon la fin, du moins le déclin du « stade opéral » de la fiction, marqué par la prégnance de l'auteur et de l'œuvre qui lui est associée. La Querelle du storytelling, dans l'histoire longue des querelles ponctuant l'histoire littéraire et l'histoire des idées, pourrait dans ces conditions être étudiée comme l'un des emblèmes du rapport ambivalent et conflictuel qu'entretient depuis deux siècles la « République des Lettres » avec la modernité médiatique.

Jacques MIGOZZI

Université de Limoges

³⁶ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2011. Voir notamment chapitre 8, p. 380-381.