

Anne Besson

Les formes à épisodes, des structures multi-médiatiques (parallélisme et interaction des ensembles paralittéraires et télévisés).

Quand on parle d'une « culture médiatique » née au 19^{ème} siècle avec le développement de la presse à grand tirage, et imposant aujourd'hui l'universalité de ses codes fictionnels, c'est essentiellement d'une homogénéité ou d'une synergie dans les *contenus* qu'il est question. Il est vrai que, dès l'origine, l'adaptation de romans-feuilletons a fourni aux théâtres parisiens de grands succès publics ; les « films-feuilletons » et les « cinéromans », dans la lignée des « serials » américains, ont ensuite développé le principe d'une fiction unique à supports médiatiques multiples, texte et film se déclinant l'un l'autre ; et, bien entendu, la période contemporaine, qui nous intéressera tout particulièrement, a vu l'amplification de cette tendance, jusqu'à la situation actuelle où la synergie médiatique constitue l'essentiel du modèle économique de l'industrie du divertissement. Le développement de l'Internet marchand a ainsi pu reléguer pour un temps les autres médias au rang de « contenus » à injecter dans le nouveau support privilégié ; ou encore, en une autre illustration des échanges thématiques constants qu'organise la culture médiatique, les jeux vidéos innovent certes dans l'invention d'univers visuellement inédits (bientôt repris par le cinéma), mais leurs scénarii comme le contenu de leurs mondes se nourrissent manifestement de ceux de la science-fiction et de l'heroic-fantasy, et ainsi s'inscrivent dans la filiation assumée d'une tradition au départ paralittéraire.

L'existence et la « visibilité » de la culture populaire tiennent donc, c'est une évidence, à ces contenus partagés, à ces genres et à ce romanesque commun apte à déjouer les obstacles techniques pour transcender les frontières médiatiques. Mais cette proximité thématique n'est pas le seul, et n'est sans doute pas le plus décisif, des facteurs d'homogénéisation de la culture médiatique : en plus de s'échanger des récits et des mondes, et peut-être *pour* pouvoir les échanger, les différents médias doivent partager, au-delà de toute restriction technique, des *structures* fictionnelles communes : des formes où intégrer et développer des narrations qui, quel que soit leur média d'origine, seront dès lors potentiellement et pour ainsi dire « spontanément » multi-médiatiques.

Les formes à épisodes, ou la « sérialité » pour reprendre un terme qui à notre sens pose problème, constituent les plus importantes de ces structures multi-médiatiques d'expression populaire. Cette importance est quantitative bien sûr, la présence des formes à épisodes étant particulièrement massive dans les domaines paralittéraires et télévisés, mais également qualitative, car ces mêmes formes présentent une variété et une capacité d'adaptation que seul le mépris dans lequel elles sont généralement tenues a conduit à ignorer. Nés en régime écrit comme réponses à la périodicité et solutions de fidélisation du public, les ensembles romanesques ont fait émerger deux principales « formules », deux modèles de fonctionnement particulièrement efficaces, le cycle et la série, que nous allons définir. Ceux-ci exercent désormais leur emprise sur d'autres domaines et, en particulier, la

périodicité télévisée se laisse gérer selon ces mêmes deux grands principes.

Nous nous proposons d'établir et de justifier cette typologie binaire des ensembles, applicable également aux exemples paralittéraires et télévisés, et ainsi de montrer qu'il existe des structures communes aux formes à épisodes dans les différents médias « populaires » sans que les influences qui s'exercent à la faveur de ce partage des formes soient forcément synonymes d'homogénéisation stérile. L'observation du cycle et de la série constitue en effet un angle d'approche privilégié pour rendre compte de l'existence d'une « culture populaire » où coexistent les *interactions* médiatiques et les *spécificités* médiatiques : les formes à épisodes mettent en valeur les réseaux d'influence qui se tissent d'un média à l'autre et provoquent de manière continue rapprochements et différenciations.

Pour repérer et définir les différentes formes à épisodes, le média écrit et donc la paralittérature s'imposent, ne serait-ce que pour des raisons de présence historique. Ces formules sont anciennes : les ensembles romanesques, caractérisés par un épisode dont le rythme de parution et le format sont ceux du roman, ne font que reprendre les modèles structurels qui s'étaient mis en place sous les contraintes du support journalistique et avaient fait la preuve de leur efficacité pour toucher sur le long terme un large public. Ils répondent aux mêmes attentes du public que comblaient auparavant le roman-feuilleton, ancêtre français du cycle, ou le *dime novel*, à l'origine aux Etats-Unis de la formule des aventures indépendantes d'un héros récurrent, et donc de la série.

Les ensembles romanesques se distinguent en effet en deux grands types que nous appelons « cycle » et « série » et qui constituent deux réponses apportées à un même objectif, consistant à aller au devant de la demande pour fidéliser le lectorat : il s'agit de donner encore au public ce qu'il a déjà plébiscité (et c'est la série), ou de lui donner davantage de ce qu'il a déjà plébiscité (et c'est le cycle). Les organisations structurelles différentes auxquelles aboutit le choix de l'une ou l'autre réponse (intrigue fermée pour chaque épisode, ou continue sur les épisodes successifs) dérivent pourtant du même calcul commercial de captation du public, et se voient fréquemment justifier par des arguments similaires.

Il est toujours question de favoriser une consommation plurielle et régulière, de faire en sorte que la lecture d'un épisode isolé, toujours possible, mais plus ou moins satisfaisante, conduise à l'achat des autres épisodes, la consommation de l'ensemble étant toujours souhaitable, mais plus ou moins contrainte. Mais c'est le rapprochement de ces deux « plus ou moins » qui définit les deux orientations principales possibles pour l'ensemble romanesque, cycle ou série, selon que l'un des pôles de la structure complexe (l'épisode, l'ensemble) va se voir privilégié aux dépens de l'autre. Les principes structuraux qui président à la constitution d'un cycle ou d'une série se mettent ainsi en place : la série insiste davantage sur l'indépendance de ses volumes, en instaurant un principe de discontinuité diégétique entre eux, le cycle insiste davantage sur la totalisation réalisée par l'ensemble, en instaurant un principe de continuité diégétique entre ses épisodes.

Bien sûr, en tant qu'ils se répartissent le champ des ensembles romanesques, cycle et série possèdent de nombreux points communs, ceux qui sont nécessaires à la perceptibilité, et donc à l'existence, de l'ensemble : essentiellement, des récurrences inter-volumiques, le retour d'un personnage, ou au moins d'un nom propre pouvant être considéré comme la condition *sine qua non* de constitution d'un

ensemble. Ce sont les modalités de ce retour, susceptibles d'importantes variations, qui provoquent la différenciation entre cycle et série au sein des ensembles romanesques :

- Retour répétitif, discontinuité diégétique, réitération : la série est l'ensemble où les parties l'emportent sur le tout, non seulement parce que chacune présente une intrigue complète et sans lien chronologique avec les autres, mais aussi parce que, en conséquence, le monde fictionnel présenté et représenté ne peut pas, et strictement ne doit pas, se transformer ou se développer ; il est une donnée de départ, complète dès le départ, et très peu modifiable par la suite ; en particulier, le passage du temps n'exerce pas sur lui sa fonction métamorphosante. Des intrigues analogues se déroulent dans un monde fictionnel inaltérable, d'où la chronologie est absente.

Ce schéma est illustré aussi bien par les romans policiers d'Agatha Christie consacrés à Hercule Poirot ou Miss Marple (un roman pour une enquête) que par les Fantômas de Souvestre et Allain (où le suspens final est un leurre, annonçant non pas une continuation mais une itération de la quête). Les personnages, dans leurs définitions et leurs relations, se caractérisent par une parfaite stabilité au fil des volumes.

- Retour évolutif, continuité diégétique et totalisation : dans le cycle, la chronologie fait le lien entre les parties d'un tout qui vaut plus que ses parties. Les intrigues de chaque volume peuvent être largement indépendantes, la présence entre elles d'une temporalité partagée dans la durée fait que le monde fictionnel présenté ne peut que se développer ou se transformer au fur et à mesure de leurs apparitions, et strictement le doit pour préserver un quelconque intérêt et justifier ainsi son existence ; en tant que donnée de départ, il est dès le départ posé comme modifiable : évolutif, approfondissable. Les intrigues liées par la continuité chronologique, en se déroulant, altèrent le monde fictionnel.

Ce schéma n'est plus celui du roman-feuilleton, dont les épisodes courts ne possédaient aucune autonomie et dont la lecture était donc contrainte, nécessairement systématique et ordonnée. Les romans qui composent le cycle peuvent quant à eux faire l'objet d'une lecture isolée, parce que chacun d'entre eux non seulement constitue une étape complète d'une intrigue plus longue, mais encore contient le rappel de ceux qui l'ont précédé ou l'annonce de ceux qui le suivent dans la chronologie de la diégèse¹. Les épisodes de *Fondation* d'Isaac Asimov², de *Dune* de Frank Herbert³ ou des *Cantos d'Hypérion* de Dan Simmons⁴ fournissent des exemples de ce fonctionnement cyclique, et ce n'est pas un hasard s'ils appartiennent tous au genre science-fictionnel. L'existence d'une chronologie inter-volumique, si lâche puisse-t-elle être, a en effet pour conséquence qu'un héros récurrent se voit dans un cycle condamné au vieillissement. Pour contrer ce risque d'usure, il faut soit pouvoir inventer un héros immortel, soit remplacer le suivi du héros par celui de toute une société, le plus souvent au travers des générations successives d'une même lignée héroïque : deux options que science-fiction et heroïc-fantasy, peintures d'un temps futur ou parallèle qui est toujours un temps long, sont les genres paralittéraires les mieux à même d'illustrer.

Cette bipartition nette du champ des ensembles romanesques représente un idéal théorique et s'avère largement battu en brèche par une évolution récente touchant

la série, sa tendance à l'hybridation cyclique : en effet, de la même façon que le cycle avait abandonné la linéarité pour un mode de liaison plus libre (parce qu'il était trop difficile de lire un épisode de feuilleton isolé), de même la série tend à abandonner la fragmentation pour un mode de liaison plus contraint (parce qu'il est trop facile de ne lire qu'un épisode isolé, complet, d'une série et de ne pas prendre en compte l'ensemble).

Cette évolution de la série romanesque nous apparaît comme la conséquence d'une influence trans-médiatique, celle de la série télévisée. Il s'agit d'un des exemples les plus nets de ces réseaux d'influences réciproques qui peuvent se développer dans des médias hétérogènes à la faveur d'une communauté des structures profondes. En effet, les formes à épisodes télévisées se laissent analyser selon la même grille de lecture que les ensembles romanesques, étant bien entendu que nous retenons ici, dans l'irréductible hétérogénéité des différents médias populaires, le point commun de la narration, du récit qui, en organisant les récurrences graphiques ou visuelles, est bien ce qui leur permet de relier leurs occurrences en ensembles cohérents. L'organisation par succession se trouve partagée aussi bien par les images que par les mots, et les mêmes types de jeux entre diégèse et narration sont susceptibles d'y prendre place.

La télévision, média de l'image qui partage néanmoins avec la paralittérature sérielle les caractéristiques d'accès à la durée et à la récurrence, s'est fait une spécialité des formes à épisodes, et celles-ci peuvent également être réparties en deux grands groupes, le premier aux épisodes largement indépendants et au suivi plus libre, le second aux épisodes reliés chronologiquement et donc au suivi plus contraint. Une certaine confusion terminologique explique la faible perception de ce parallélisme typologique entre les ensembles télévisés et les ensembles romanesques : en effet, si la série télévisée se trouve bien désignée par ce terme, le « cycle » télévisé n'existe pas sous ce nom ; son organisation est prise en compte, mais sous l'appellation « feuilleton » (évidemment problématique en paralittérature, car renvoyant à un mode de parution précis), ou « serial » (anglicisme possédant quant à lui, bien entendu, l'inconvénient de sa proximité sémantique avec « série »). Se superposent à cette terminologie diverses désignations qui ajoutent, à la distinction structurelle série - feuilleton, des distinctions relevant de domaines différents, thématique pour, par exemple, le « sit-com », mais aussi géographique pour le « telenovela » ou encore historique pour le « soap-opera »⁵.

La bipartition des formes à épisodes s'avère néanmoins le point de départ obligé de toute exploration typologique, comme en témoignent les différents ouvrages se proposant de recenser les ensembles télévisuels ; même si l'on y note une valorisation de la série aux dépens du feuilleton, stigmatisé à travers des exemples comme *Dallas* ou *Santa Barbara*, c'est bien ce grand partage qui est pris en compte⁶. Une série télévisée qui, comme la série romanesque, se compose d'épisodes indépendants reliés par un héros libre de toute attache quotidienne, mais le plus souvent engagé dans des activités répétitives ; un feuilleton télévisé qui, comme la version linéaire du cycle romanesque, héritée du roman-feuilleton, déroule son intrigue dans une succession d'épisodes permettant à ses personnages d'évoluer dans le temps, mais non de renouveler leur ancrage spatio-temporel : le parallélisme des structures paralittéraires et télévisuelles apparaît nettement.

Reste que cette proximité structurelle ne peut annuler l'hétérogénéité médiatique, telle qu'elle se manifeste en particulier par l'impact de la *durée* sur les ensembles télévisés et leur distinction. En effet, une série télévisée, contrairement à une série romanesque, ne peut dès lors qu'elle dure ignorer totalement le critère chronologique : les transformations physiques subies par les acteurs au fil des ans, c'est-à-dire un élément que seule la *sérialité visuelle* trahit, lui imposent l'évolution. Les contre-exemples sont rares : *Columbo*⁷ a pu ne pas tenir compte de l'âge de Peter Falke, non seulement parce que chaque épisode de ce programme présente une enquête indépendante, mais surtout parce que jamais le héros n'a dévoilé d'attaches qui l'ancrent dans une chronologie. Il suffit ainsi de comparer la femme de *Columbo*, dont on comprend dès lors la systématique invisibilité, à la fille de Navarro⁸, enfant devenue adulte, dont la visible croissance a rythmé la série, l'inscrivant dans le flux temporel (et ce malgré la discontinuité des épisodes - enquêtes).

La prise en compte de la chronologie semble donc inévitable dès lors que le héros de série est relié de quelque manière que ce soit au monde qui l'entoure⁹ ; or les liens, familiaux, amicaux, et surtout amoureux, forment le plus important des réservoirs d'intrigue (le seul qu'exploite d'ailleurs le feuilleton télévisé), et la série ne saurait, sauf exceptions, s'en priver totalement et durablement. Si l'on ajoute à cela la captation d'audience induite par l'amorce de suivi chronologique, on aboutit à un modèle promis au succès : modèle équilibré, puisqu'il superpose, aux intrigues internes fermées caractéristiques de la série, une intrigue continue qui relie les épisodes, ce double niveau d'intrigue étant caractéristique du cycle, et modèle qu'illustre l'immense majorité des ensembles télévisés contemporains, et notamment les plus grands succès récents. Ainsi, le personnel hospitalier de *Emergency Room (Urgences)*¹⁰ ou les avocats de *The Practice (Donnell et Associés)*¹¹ remplissent chacun dans leur domaine des missions qui n'excèdent généralement pas le cadre d'un à deux épisodes d'une heure, mais, à l'intérieur de cette discontinuité narrative, de ces intrigues fermées variant sur des thèmes limités, ce qui en vient vite à concentrer l'intérêt des scénaristes et des spectateurs, c'est la vie personnelle des héros qui affleure, leur engagement qui évolue et surtout les liens (amour, amitié, rivalité, haine) qu'ils nouent entre eux. Cette transformation des caractères, au départ interstitielle au plan de la narration, est pour une grande part la seule justification de la prolongation de la série¹². Il existe également une seconde catégorie d'intrigue continue, où l'élément de suspense est cette fois fourni par la mission ultime du héros, à l'accomplissement toujours ajourné. Ainsi par exemple de *X-Files (Aux frontières du réel)*¹³, où les preuves pour dénoncer la conspiration manquent toujours, ou de *Profiler*¹⁴ où, typiquement, un serial-killer particulièrement pervers, Jack, ne cesse d'échapper à la pourtant perspicace équipe de limiers.

Les séries policières les plus récentes en paralittérature exploitent ces mêmes modèles d'intrigues continues, ce qui marque bien la désaffection à l'égard de la série, modèle traditionnel du genre policier : évolution des personnages et de leurs relations dans les romans d'Elizabeth George par exemple¹⁵ (les démêlés de Lord Linley et d'Helen Clyde ou, plus récemment, puisque ces deux-là ont fini par se marier, de Barbara Havers et son voisin pakistanais), poursuite recommencée d'un criminel redoutable, Temple Gault, dans la série de romans consacrés par Patricia Cornwell au médecin légiste Kay Scarpetta¹⁶. On ne retombe pourtant pas dans le

mode de liaison illustré par Fantômas, car d'une part le héros du mal reste toujours marginal par rapport à l'enquête principale, chaque fois bouclée au terme du volume, et d'autre part le motif ne remplace jamais celui de l'évolution des caractères, mais s'y superpose : relations de Scarpetta à son adjoint Marino (affection agacée), à son collaborateur Wesley (de l'amour adultère au deuil), à sa nièce lesbienne Lucy (inquiétude et sollicitude maternelle)...

Ce modèle mixte, dont les avantages et le succès se sont transmis de la télévision à la paralittérature, tient de la série, on l'a dit, mais aussi du cycle¹⁷, sans pour autant se confondre avec lui : essentiellement, il s'agit d'un modèle qui reste discontinu, qui préserve des intrigues internes fermées, et fortement répétitives, sur lesquelles se greffe l'intrigue continue, et surtout qui peut choisir au besoin d'ignorer celle-ci, de retarder son évolution à l'épisode suivant pour laisser se développer des épisodes complètement indépendants¹⁸. Son mode de liaison enchaîné n'est pas contraint, il est facultatif, il vient comme un supplément de continuité, une assurance de fidélité du public, et non, comme dans le cas du cycle, comme un gage nécessaire de perceptibilité.

Cette différence préservée illustre celle que peuvent conserver les différents médias au-delà de la pression homogénéisante des structures : autant la série romanesque semble avoir abandonné le modèle qui lui était spécifique, celui de la stricte achronie, et a préféré se modeler sur la formule à succès des hybrides télévisés, autant l'évolution récente du cycle romanesque apparaît au contraire comme une mise en valeur de ses possibles spécifiques. En effet, si la télévision n'a pas encore les moyens techniques de représenter un héros incarné ne donnant pas prise au temps¹⁹, elle n'a pas non plus les moyens financiers de reproduire les immensités géographiques et temporelles que le cycle, en tant qu'ensemble totalisant, peut couvrir lorsque ses épisodes se multiplient. Or non seulement le cycle romanesque a depuis longtemps abandonné le modèle du roman-feuilleton, qui se rapprochait de celui du feuilleton télévisé, mais sa tendance actuelle est au développement, en particulier en science-fiction, d'univers de plus en plus vastes et d'intrigues très longues demandant des volumes épais et nombreux pour se développer pleinement²⁰. Ces oeuvres semblent se vouloir et se proclamer « inadaptables » : en investissant, de la structure cyclique, ce qui appartient à son expression textuelle et à *elle seule*, elles résisteraient au sort peu enviable qui est devenu celui de l'ensemble textuel sous le règne de la convergence médiatique, à une colonisation qui ne va plus du texte original vers ses adaptations médiatiques diverses, mais dans le sens inverse.

Il existe donc une matrice structurelle commune aux ensembles que peuvent proposer la télévision et la paralittérature : deux modèles bien identifiés dont on peut accentuer la proximité ou la différence. Il existe également des spécificités médiatiques délimitant pour chacun des domaines un champ du possible pour les formes à épisodes ; en particulier, la nécessaire prise en compte, par l'image télévisée, d'une chronologie réaliste de la durée (le vieillissement des acteurs parallèlement aux « saisons » diffusées, et donc au vieillissement isochrone du public) s'oppose à la maîtrise du temps beaucoup plus large dont dispose le texte (temps suspendu pour la série romanesque, exploitation du critère chronologique par le cycle, jusqu'aux jeux science-fictionnels sur les paradoxes temporels et les ellipses séculaires).

Partant de ce cadre, les situations observables aujourd'hui sur le marché paralittéraire et les écrans de télévision illustrent la diversité des options d'interaction :

- La structure sérielle présente un état d'importante synergie entre ses déclinaisons romanesques et télévisées : leurs fonctionnements se sont rapprochés jusqu'à devenir similaires, parce que la télévision a adopté un modèle littéraire, l'a adapté à ses spécificités (dans le sens d'une plus grande coalescence des épisodes), avant de l'imposer en retour comme modèle dominant du domaine écrit. Le phénomène de la *novelisation* (qui, appliqué à une série télévisée, comme c'est très souvent le cas, donne une série romanesque) ne fait que souligner la synergie des marchés en doublant d'une identité de contenu le parallélisme structurel (un épisode de série = un roman). La télévision est ainsi clairement le média qui domine les expressions sérielles, imposant ses possibles spécifiques et dans certains cas ses contenus²¹.

- A l'inverse, si l'on peut parler d'une influence du cycle télévisé (feuilleton) sur l'évolution du cycle romanesque, il s'agit davantage d'un partage médiatique du champ structurel : télévision et paralittérature ont chacune investi un domaine de ce champ, correspondant le mieux à leurs possibles respectifs, les épisodes télévisés se consacrant à une intrigue « à suivre » à l'évolution plus ou moins rapide, tandis que les romans organisent le développement progressif d'univers de plus en plus ambitieux.


Ce modèle-ci a également ses fidèles consommateurs, et la difficulté de son adaptation médiatique n'empêche pas les convoitises : *StarWars*²², seule expérience récente de « cycle cinématographique »²³, film dont les épisodes qui se succèdent poursuivent un récit commun, n'est-il pas non seulement un des grands succès de l'histoire de l'industrie cinématographique, mais surtout un des plus beaux exemples d'exploitation des synergies de supports, avec son développement des produits dérivés (au nombre desquels, la novelisation...) ?


Le mode de fonctionnement cyclique, avec la fidélisation qu'il induit et ses possibilités d'exploitation variées, apparaît voué au développement sur deux médias au moins, le cinéma et le jeu vidéo. L'augmentation constante des budgets alloués à la réalisation cinématographique permet aujourd'hui de développer des projets de films à épisodes rivalisant avec les grandes réussites du cycle romanesque (*Harry Potter*²⁴, *Le Seigneur des Anneaux*²⁵). Pour ce qui est des jeux vidéos, c'est une évolution technique plus que financière qui permet de passer des épisodes numérotés, *upgrades* d'aventures dont la liaison sérielle est minimale, à la promesse d'un divertissement proprement cyclique. Le jeu en ligne, accessible via un site Internet, implique la disparition des traditionnelles limites à la récurrence dans ce média : le joueur n'est plus seul face à un scénario entièrement pré-programmé et techniquement coupé de ses « prolongements », mais partage avec des concurrents la possibilité d'interagir sur un programme *persistant* et *évolutif*, dans le cadre d'un scénario livré par épisodes sur une durée de plusieurs années²⁶.

On peut ainsi analyser les évolutions dans l'exploitation des formes à épisodes, au sein de l'industrie médiatique, en termes de stratégies, de territoires que les supports se partageraient, que ce soit en exploitant le succès du média dominant ou en défendant une spécificité médiatique. Mais il importe surtout et enfin de noter que ces influences multiples sont le produit d'une émulation ou synergie, et non


d'une concurrence : ce n'est pas parce que les séries romanesques ressemblent de plus en plus aux scénarios de leur (possible) adaptation télévisée qu'elles remportent moins de succès, au contraire. Plus généralement, les passerelles entre médias que représentent les structures communes, comme les formes à épisodes, ont justement l'intérêt d'inviter/inciter le consommateur à élargir son domaine d'achat : il peut retrouver le produit culturel qui lui convient dans différentes déclinaisons médiatiques, combinant le plaisir d'une expérience variée avec la garantie d'une familiarité rassurante.


Autrement dit, toute la culture populaire gagne à la synergie médiatique, y compris l'écrit²⁷. C'est l'évidence qu'affiche la configuration de l'industrie du divertissement et ses conglomérats surpuissants couvrant toute la gamme des médias, y compris les plus grandes maisons d'éditions. C'est également la leçon qui ressort des récents développements médiatiques du cycle : ainsi, le créateur d'*Anarchy Online*, le *game designer* Ragnar Tornquist, non seulement revendique *Dune* et *Hypérion* comme modèles de son univers de jeu, mais encore a prévu d'accompagner le jeu d'un complément romanesque²⁸. Quant aux succès cinématographiques de l'hiver, les premiers épisodes des adaptations de *Harry Potter* et du *Seigneur des Anneaux*, ce sont, dans les deux cas, les chiffres de vente énorme et pérenne des cycles romanesques du même nom qui ont justifié les investissements conséquents nécessaires aux adaptations ; or non seulement le pari d'un succès équivalent sur un nouveau support semble en passe d'être gagné, mais encore la synergie fonctionne dans l'autre sens, remettant à l'honneur dans les rayons des libraires la « version romanesque » du *Seigneur des Anneaux*. Ainsi, contrairement aux prophéties inquiètes des lecteurs que nous sommes, l'écrit, même si ce n'est bien sûr que sous sa forme « paralittéraire », semble loin de sortir perdant de cette vaste bourse d'échanges, des structures et des contenus, que constitue la culture médiatique contemporaine. Bien au contraire, la constante vitalité du marché paralittéraire se comprend dans le contexte de la synergie médiatique.


¹  Celle-ci ne correspond en effet pas systématiquement à la chronologie de parution et donc de réception : aux *sequels* s'opposent les *prequels*.


²  - *Foundation*, New York, Gnome Press, 1951 ; *Fondation*, trad. Jean Rosenthal, Paris, Gallimard « *Le Rayon Fantastique* », 1957, Denoël « *Présence du Futur* », 1966 (volume constitué de cinq « nouvelles », dont quatre prépubliées : « *The Encyclopedists* », in *Astounding Science Fiction*, mai 1942, sous le titre « *Foundation* », « *The Mayors* », in *Astounding Science Fiction*, juin 1942, sous le titre « *Bridle and Saddle* », « *The Merchant Princes* », in *Astounding Science Fiction*, août 1944, sous le titre « *The Big and the Little* », et « *The Traders* », in *Astounding Science Fiction*, octobre 1944, sous le titre « *The Wedge* »). - *Foundation and Empire*, New York, Gnome Press, 1952 ; *Fondation et Empire*, trad. Jean Rosenthal, Paris, OPTA, Club du livre d'anticipation, « Les Classiques de la science-fiction », 1965, Denoël « *Présence du Futur* », 1966 (volume constitué de deux « nouvelles » prépubliées : « *The General* », in *Astounding Science Fiction*, avril 1945, sous le titre « *Dead Hand* » et « *The Mule* », in *Astounding Science Fiction*, novembre et décembre). - *Second Foundation*, New York, Gnome Press, 1953 ; *Seconde Fondation*, trad. Pierre Billon, Paris, OPTA, Club du livre d'anticipation, « Les Classiques de la science-fiction », 1965, Denoël « *Présence du*

Futur », 1966 (volume constitué de deux « novellas » prépubliées : « *Search by the Mule* », in *Astounding Science Fiction*, janvier 1948, sous le titre « *Now you see it ...* » et « *Search by the Foundation* », in *Astounding Science Fiction*, novembre et décembre 1949, janvier 1950, sous le titre « *... And now you don't* »). - *Foundation's Edge*, New York, Garden City, Doubleday, 1982 ; *Fondation Foudroyée*, trad. Jean Bonnefoy, Paris, Denoël « *Présence du Futur* », 1983. - *Foundation and Earth*, New York, Garden City, Doubleday, 1986 ; *Terre et Fondation*, trad. Jean Bonnefoy, Paris, Denoël « *Présence du Futur* », 1987. - *Prelude to Foundation*, New York, Garden City, Doubleday, 1988 ; *Prélude à Fondation*, trad. Jean Bonnefoy, Paris, Presses de la Cité, 1989, Presses Pocket SF, 1990. - *Forward the Foundation*, New York, Garden City, Doubleday, 1993 ; *L'Aube de Fondation*, trad. Jean Bonnefoy, Paris, Presses de la Cité, 1993, Presses Pocket SF, 1996 (volume constitué de quatre « novellas », dont trois prépubliées, et d'un épilogue : « *Eto Demerzel* », in *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*, novembre 1991, sous le titre « *Forward the Foundation* », « *Cleon I* », in *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*, avril 1992, sous le titre « *Cleon the Emperor* » et « *Dors Venabili* », in *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*, avril 1993, sous le titre « *The Consort* »).


³  - *Dune*, Philadelphie, Chilton Books, 1965. - *Dune Messiah*, New York, Putnam, 1969 ; *Dune*, trad. des deux volumes, Michel Demuth, Paris, Robert Laffont « *Ailleurs et Demain* », 1975. - *The Children of Dune*, New York, Berkley, 1976 ; *Les Enfants de Dune*, trad. Michel Demuth, Paris, Robert Laffont « *Ailleurs et Demain* », 1978. - *God Emperor of Dune*, New York, Putnam, 1981 ; *L'Empereur-Dieu de Dune*, trad. Guy Abadia, Paris, Robert Laffont « *Ailleurs et Demain* », 1982. - *Heretics of Dune*, New York, Putnam, 1984 ; *Les hérétiques de Dune*, trad. Guy Abadia, Paris, Robert Laffont « *Ailleurs et Demain* », 1985. - *Chapter-House : Dune*, New York, Putnam, 1985 ; *Dune : La Maison des Mères*, trad. Guy Abadia, Paris, Robert Laffont « *Ailleurs et Demain* », 1986.


⁴  - *Hyperion*, New York, Garden City, Doubleday ; *Hypérion*, trad. Guy Abadia, Paris, Robert Laffont « *Ailleurs et Demain* », 1991, Pocket, 1995, 2 tomes. - *The Fall of Hyperion*, Garden City, New York, Doubleday, 1990 ; *La Chute d'Hypérion*, trad. Guy Abadia, Paris, Robert Laffont « *Ailleurs et Demain* », 1992, Berkley, 1995, 2 tomes. - *Endymion*, New York, Bantam, 1995 ; trad. Guy Abadia, Paris, Robert Laffont « *Ailleurs et Demain* », 1996. - *The Rise of Endymion*, New York, Bantam, 1997 ; *L'Eveil d'Endymion*, trad. Monique Lebailly, Paris, Robert Laffont « *Ailleurs et Demain* », 1998.


⁵  Le critère d'une diffusion quotidienne dans l'après-midi, n'étant ni systématique (*night soaps*) ni spécifique (cas des rediffusions), ne suffit pas à définir différemment le *soap*.


⁶  Pour ne prendre qu'un exemple, voici la distinction qu'établit François Julien dans l'ouvrage qu'il consacre aux séries télévisées : « Les épisodes d'un feuilleton se suivent, ceux d'une série sont complètement indépendants (...) et chaque histoire permet de retrouver des personnages, d'un côté emmêlés dans une intrigue à rallonge (et bien souvent à l'eau de rose) - feuilletons - , et, de l'autre, complètement vierges et prêts à foncer dans une nouvelle aventure - séries. Ainsi le spectateur de série n'est pas soumis à la dépendance du fan de *Dallas* ou *Falcon*


Crest, obligé de suivre tous les épisodes sous peine de lâcher le fil de l'histoire et de n'y plus rien comprendre. Par là même, le héros de série s'avère éminemment plus identifiable. Grâce à son absence quasi-totale de racines et d'attaches, il est beaucoup plus propice à être le jouet de notre imagination que son collègue feuilletonesque. En toute logique, les publics de séries et de feuilletons sont généralement bien distincts » (François Julien, *La loi des séries*, Paris, Barrault, 1987, p. 10).


7  *Columbo*, créé par Richard Levinson et William Link, production Universal, 73 épisodes de 1 heure 30 diffusés entre 1968 et 2002.


8  *Navarro*, créé par Pierre Grimblat et Tito Topin, production Hamster, 65 épisodes de 1 heure 30 diffusés sur TF1 de 1989 à 2002.


9  A cet égard, on peut signaler la trouvaille que constitue le schéma d'intrigue de *Code Quantum* (*Quantum Leap*, créé par Donald P. Bellisario, production Universal, 97 épisodes d'une heure diffusés sur N.B.C. de 1989 à 1993), qu'une série plus récente comme *Sliders* (Universal et Studio USA Television, 87 épisodes d'une heure diffusés sur Fox TV de 1995 à 2000) a tenté sans grand succès de reproduire : les héros de ces deux séries ont justement perdu le contact avec leur époque ou leur monde, et sont condamnés à errer dans des identités temporelles ou des mondes parallèles, à raison d'une étape par épisode, et potentiellement pour l'éternité. Les limites existent pourtant, toujours les mêmes : l'inventivité scénaristique et la lassitude des spectateurs.


10  *Emergency Room (Urgences)*, créé par Michael Crichton, production Warner Bros. et Amblin, 1ère diffusion sur NBC de 1994 à 2002, épisodes d'une heure.


11  *The Practice (Donnell et Associés)*, créé par David E. Kelley, production 20th Century Fox, 1ère diffusion sur ABC de 1996 à 2002, épisodes d'une heure.


12  Nous avons pris nos exemples dans des séries au format d'une heure (il s'agit de « format », et non de durée effective de l'épisode), mais les programmes plus courts sont tout autant concernés par l'analyse. Ainsi *Friends*, pour rester dans les grands succès, présente-t-il la même structure : la situation comique spécifique à chaque épisode (et définitoire pour le « sit-com ») est doublée d'évolutions relationnelles à long terme (les couples qui se font et se défont) dont l'importance dans la fidélisation du public est évidente (*Friends*, créé par Kevin Bright, Marta Kauffman et David Crane, production Warner Bros., 1ère diffusion sur NBC de 1994 à 2002, épisodes d'une demi-heure).


13  *The X-Files (Aux Frontières du réel)*, créé par Chris Carter, production 20th Century Fox, 1ère diffusion sur Fox TV de 1993 à 2002, épisodes d'une heure.

14  *Profiler*, créé par Sander et Moses, production NBC et Three Putt Production, 83 épisodes d'une heure diffusés sur NBC de 1996 à 2000.


¹⁵  Elizabeth George est publiée à New York chez Bantam Books, et à Paris aux Presses de la Cité. *A great Deliverance*, 1988, *Enquête dans le brouillard*, trad. Dominique Watwiller, 1990 ; *Payment in Blood*, 1989, *Le lieu du crime*, trad. Hélène Almaric, 1992 ; *Well-schooled in Murder*, 1990, *Cérémonies barbares*, trad. Dominique Watwiller, 1993 ; *A suitable Vengeance*, 1991, *Une douce vengeance*, trad. Dominique Watwiller, 1993 ; *For the sake of Helena*, 1992, *Pour solde de tout compte*, trad. Dominique Watwiller, 1994 ; *Missing Joseph*, 1993, *Mal d'enfant*, trad. Dominique Watwiller, 1994 ; *Playing for the ashes*, 1995, *Un goût de cendres*, trad. Dominique Watwiller, 1995 ; *In presence of the enemy*, 1996, *Le visage de l'ennemi*, trad. Dominique Watwiller, 1996 ; *Deception on his Mind*, 1997, *Le meurtre de la falaise*, trad. Philippe Labat-Debranc, 1997 ; *In pursuit of the proper sinner*, 1999, *Une patience d'ange*, trad. Dominique Watwiller, 1999. *A Traitor to Memory*, 2001, *Mémoire infidèle*, trad. Dominique Watwiller, 2001.

¹⁶  Patricia Cornwell est publiée à New York, chez Scribner, Schuster & Simon jusqu'à *From Potter's Field*, chez Putnam & Son à partir de *Cause of Death : Post Mortem*, 1990, trad. Gilles Berton, Paris, Editions du Masque, 1992, 1995 ; *All that Remains*, 1992, *Et il ne restera que poussière*, trad. Gilles Berton, Paris, Editions du Masque, 1993 ; *Body of Evidence*, 1993, *Mémoires mortes*, trad. Gilles Berton, Paris, Editions du Masque, 1994, Calmann-Levy, 1997 ; *Cruel and Unusual*, 1993, *Une peine d'exception*, trad. Gilles Berton, Paris, Editions du Masque, 1994 ; *The Body Farm*, 1994, *La séquence des corps*, trad. Gilles Berton, Editions du Masque, 1996 ; *From Potter's Field*, 1995, *Une mort sans nom*, trad. Dominique Dupont-Viau, Editions du Masque, 1996 ; *Cause of Death*, 1996, *Morts en eaux troubles*, trad. Hélène Narbonne, Paris, Calmann-Levy, 1997 ; *Unnatural Exposure*, 1997, *Mordoc*, trad. Hélène Narbonne, Paris, Calmann-Levy, 1998 ; *Point of Origin*, 1998, *Combustion*, trad. Hélène Narbonne, Paris, Calmann-Levy, 1999 ; *The last Precinct*, 2000, *Dossier Benton*, trad. Hélène Narbonne, Paris, Calmann-Levy, 2000.


¹⁷  Martin Winckler parle, à propos de la télévision, de « série-feuilleton » (Les miroirs de la vie, histoire des séries télévisées, Paris, Le Passage, 2002, *Episode I : Les séries policières*, p. 20). Il rend compte du double niveau d'intrigue sous le nom de « structure modulaire » (*ibid.*, p. 24) et souligne cette innovation comme un renouveau du genre.


¹⁸  Ainsi dans *X-Files*, les épisodes consacrés à la « conspiration » ou même ne faisant que l'évoquer sont minoritaires par rapport aux épisodes isolés, qui présentent chacun un phénomène paranormal. C'est plus largement la différence, notée par M. Winckler, entre les « arcs » et les « stand-alone episodes » (*ibid.*, p. 24-25).


¹⁹  Ceci pour marquer la différence avec le dessin animé ou l'image numérique (des obstacles techniques et financiers s'opposant pour le moment à l'usage « réaliste » de celle-ci en télévision).

²⁰  Les *Cantos* de Dan Simmons en sont une illustration, comme *Mars* de Kim Stanley Robinson (trilogie publiée à New York chez Bantam et à Paris aux Presses de la Cité, composée de *Red Mars*, 1993, *Mars la Rouge*, trad. Michel Demuth,

1994, *Green Mars*, 1994, *Mars la Verte*, trad. Michel Demuth, 1996, *Blue Mars*, 1996, *Mars la Bleue*, trad. Dominique Haas, 1997, complétée en 1999 par *The Martians*, recueil de textes, dont deux nouvelles prépubliées : « *Exploring Fossil Canyon* », in *Universe* n° 12, 1982, et « *Green Mars* », in Isaac Asimov's Science Fiction Magazine n° 95, septembre 1985). Mais le mouvement se poursuit : ainsi, l'ensemble en cours de traduction de Peter F. Hamilton, *L'Aube de la Nuit (Night's Dawn)*, va encore plus loin dans ce sens. Le plan général prévoit trois ensembles de deux volumes constituant un cycle complet : *Rupture dans le réel (The Reality Disfunction)* et ses deux parties, *Emergence* (New York, Warner Books, 1996, Paris, Robert Laffont « Ailleurs et Demain », 1999) et *Expansion* (New York, Warner Books, 1997, Paris, Robert Laffont « Ailleurs et Demain », 2000), *L'Alchimiste du Neutronium (The Neutronium Alchemist)* et ses deux volumes, *Consolidation* (New York, Warner Books, 1997, Paris, Robert Laffont « Ailleurs et Demain », 2000) et *Conflit (Conflict)* (New York, Warner Books, 1997) à paraître en français, comme *Le Dieu Nu (The Naked God)* (Londres, MacMillan, 1999, « Pan », 2000), lui aussi en deux volumes, *Résistance et Révélation*.


²¹  L'influence de la télévision sur la narration sérielle peut également se faire sentir, plus discrètement, dans la construction du texte : on y retrouve les unités plus courtes, et donc les lignes d'action segmentées, censées répondre au temps d'attention du téléspectateur, également plus court que celui du lecteur.

²²  *StarWars (La Guerre des étoiles)* : *A new Hope* (épisode IV, retiré), écrit et dirigé par George Lucas, LucasFilms et 20th Century Fox, 1977 ; *The Empire Strikes Back (L'empire contre-attaque, épisode V)*, écrit par George Lucas et Leigh Brackett, dirigé par Irvin Kershner, LucasFilms et 20th Century Fox, 1980 ; *Return of the Jedi (Le retour du Jedi, épisode VI)*, écrit par George Lucas, dirigé par Richard Marquand, LucasFilms et 20th Century Fox, 1983 ; *The Phantom Menace (La menace fantôme, épisode I)*, écrit et dirigé par George Lucas, LucasFilms et 20th Century Fox, 1999 ; *Attack of the Clones (L'attaque des clones, épisode II)*, écrit par George Lucas et Jonathan Hales, dirigé par George Lucas, LucasFilms, JAK Films et 20th Century Fox, 2002.


²³  La plupart des films à épisodes contemporains illustrent un autre cas : ce sont des suites « réactives », non prévues à l'origine mais développées en réponse à un succès initial. Les films successifs, de nombreuses trilogies mais aussi des ensembles plus longs, comme dans le genre de l'horreur, en viennent à constituer une autre classe de cycles.

²⁴  *Harry Potter and the Philosopher's Stone (Harry Potter à l'école des sorciers)*, film de Chris Columbus, adapté du roman de Joanne K. Rowling, Warner, 2001.


²⁵  *The Lord of the Rings I. The Fellowship of the Ring (Le Seigneur des Anneaux I. La Communauté de l'Anneau)*, film de Peter Jackson, adapté du roman de J.R.R. Tolkien, New Line Cinema, 2001.

²⁶  Ce dispositif, très récent et encore expérimental est par exemple illustré par *Anarchy Online* (logiciel Funcom + abonnement <http://community.anarchy->

[online.com](#), salué à sa sortie comme le « "premier jeu qui scénarise un univers persistant" », « "un tournant dans l'histoire des jeux de rôles en ligne" » (« "Prenez-en pour quatre ans" », article d'Erwan Cario, *Libération*, 26 octobre 2001).

²⁷  C'est pourquoi la paralittérature gagne à être observée dans le contexte de la culture médiatique, peut-être davantage que dans la confrontation au littéraire.

On pourrait évoquer également la mise en place d'une synergie cinéma-jeu vidéo, même si elle ne concerne pas (pour l'instant) leurs formes à épisodes. Les influences entre ces deux médias ne sont pas nouvelles : on pouvait jusqu'à l'année dernière noter deux phénomènes principaux, un transfert de contenus du film vers le jeu vidéo (celui-ci étant un produit dérivé parmi d'autres), un transfert de technologie dans l'autre sens, avec le développement des films animés numériquement. Mais l'importance commerciale prise par le jeu vidéo, ou encore son impact toujours plus fort sur la culture médiatique, semblent avoir déclenché une réelle volonté synergique de la part des autres médias, et en particulier du cinéma. Ce sont les adaptations, en 2001, de *Tomb Raider* (*Lara Croft, Tomb Raider*, film de Simon West, Paramount) ou, de manière autrement plus convaincante, de *Final Fantasy* (*Final Fantasy, the Spirits Within*, film de Hironobu Sakaguchi et Moto Sakakibara, Chris Lee Productions et Square Co. (Bandai), distribution Columbia) ; c'est encore le projet, annoncé par Christophe Gans, d'un travail autour du personnage de Bob Morane, réalisé simultanément par une équipe de concepteurs de jeux et par une équipe de tournage cinéma (*Les Cahiers du Cinéma*, février 2002, interview de Christophe Gans par Erwan Huguin et Charles Tesson, pp. 12-16)

²⁸  Le premier tome de cet ensemble romanesque, *Prophet without Honor*, de Ragnar Tornquist, a été publié par Funcom en 2001, et peut être téléchargé sur le site d'Anarchy Online.