

## Qu'est-ce que la paralittérature ?

Marc Angenot

Volume 7, Number 1, avril 1974

La paralittérature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500305ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500305ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

### ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Angenot, M. (1974). Qu'est-ce que la paralittérature ? *Études littéraires*, 7(1), 9–22. <https://doi.org/10.7202/500305ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1974

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

# QU'EST-CE QUE LA PARALITTÉRATURE ?

*marc angenot*

## 1. Une polysémie

«Roman populaire», «littérature de masse», «roman-feuilleton», «roman de quat'sous» (les Anglais diront «penny dreadful»; les Américains, «dime novel»), «infralittérature»... : il est un vaste domaine de la production imprimée exclu du monde de la culture, domaine aujourd'hui encore très peu étudié et qui reste assez mal circonscrit.

Tous les termes que nous venons de citer, dont les aires d'application se chevauchent, ont pour référent une masse hétéroclite d'objets «culturels» qui semblent n'avoir d'autre chose en commun que leur absence prétendue de valeur esthétique.

Les modes de caractérisation trahissent l'embarras : «roman-fleuve» («soap opera»), «roman-feuilleton» se réfèrent à la dimension et au procédé de publication de l'œuvre, — encore qu'on ait nommé «feuilletons» des récits qui n'avaient jamais paru sous cette forme. «Roman pour bibliothèques de gare», «romans pour concierges», «romans pour midinettes» renvoient au mode de distribution et au type de consommateur ; ces trois expressions, au reste, sont désuètes. La plupart de ces termes portent condamnation implicite et jugement négatif *a priori*. Ajoutons que, loin de se superposer, ils dénotent des idéologies variées, ils s'insèrent dans des paradigmes mentaux dont ils reçoivent leur portée véritable.

L'expression «roman populaire» semble celle dont l'extension a été pendant longtemps la plus large. Elle est pourtant ambiguë, elle aussi. On n'en finirait pas en effet avec les équivoques du mot «populaire» appliqué à un objet culturel. «Théâtre populaire» ne résonne pas comme le fait «roman populaire». La «littérature populaire», pour les ethnologues,

c'est avant tout la littérature orale, traditionnelle. Quelle place le « roman populaire » a-t-il dans la « culture ouvrière » ou ce que les théoriciens socialistes nomment « culture prolétarienne » ?

Notons que le terme de « romancier populaire » apparaît pour la première fois dans la presse socialiste pour faire l'éloge des *Mystères de Paris* (1843) : l'expression a donc pu posséder un sens fort et valorisant qui s'est rapidement effacé.

Un flottement analogue se constate en anglais, où le champ que nous essayons de circonscrire se trouve à chaque fois partiellement recouvert par des expressions comme « popular fiction », « dime novels », « literature of entertainment », « sensation novel », « rogue literature », « pop literature » (« word that refers to the degree of its accessibility to the reader<sup>1</sup> ».). Le lexique allemand est lui aussi flou et polysémique : « Konsumliteratur », « Massenroman », « Roman-feuilleton », « Kitschroman » (avec l'intraduisible *Kitsch*, camelote, pacotille...), « Su-bliteratur », « Unterhaltungsliteratur » qui est fréquent.

Mais il existe en allemand un terme plus global, c'est celui de *Trivialliteratur* qui est largement répandu, quoique un critique se demande s'il ne faut pas y voir une *contradictio in adjecto*<sup>2</sup>.

## 2. « Paralittérature »

Il semble que l'on tente aujourd'hui, en forgeant le mot de « paralittérature » de rassembler en un *tout* l'ensemble des modes d'expression langagière à caractère lyrique ou narratif que des raisons idéologiques et sociologiques maintiennent en *marge* de la culture lettrée. Cette marginalité ambiguë qui est le propre du roman-feuilleton, du roman-policier, du roman rose, de la chanson populaire, de la « science-fiction », etc., nous semble ne pas être seulement une caractéristique négative, ne pas résider dans un manque de littérarité essentiel qui entacherait ces différents genres. La paralittérature s'inscrit en dehors de la *clôture* littéraire, comme une production taboue, interdite, scotomisée, dégradée peut-être, tenue en respect,

<sup>1</sup> Nowak, E., « Literature and Mass Culture », *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, XVIII ; 91-97.

<sup>2</sup> Nutz, W., *Der Trivialroman*, Köln, 1962.

mais aussi riche de thèmes et d'obsessions qui, dans la haute culture, sont refoulés. Il faudrait donc étudier diachroniquement ce couple littérature vs paralittérature<sup>3</sup>.

« Paralittérature » nous paraît le plus opératoire des néologismes possibles parce que le plus englobant, le moins pourvu de connotations dévalorisantes. La métaphore spatiale incluse dans « para » trace, — comme l'indique excellemment Dominique Noguez<sup>4</sup> —, une lisière, un encerclement, une marge, une manière d'être « par rapport », une contiguïté *ou* une continuité. L'idée de *marginalité* se retrouve d'ailleurs dans des formulations explicites, comme celles de « roman paria », « littérature parallèle », « littérature marginale »<sup>5</sup>.

### 3. « *Infralittérature* »

Le mot d'« infralittérature », apparu lui aussi récemment aurait pu être retenu. Le préfixe « infra » — dans le sens qu'il prend dans l'adjectif « infrarouge » — aurait l'avantage d'attirer l'attention sur une situation de fait : cette énorme production semble entièrement occultée au regard scientifique ; elle ne semble pouvoir faire l'objet que d'un discours dégradé et trivial, plaisant, anecdotique — ou bien terroriste. Le critique oppose à l'examen de la production infralittéraire son traditionnel malthusianisme. Le préfixe *infra* impliquerait moins une infériorité de fait qu'il ne signifierait une cécité. Il n'en reste pas moins équivoque et c'est ce qui nous le fait rejeter.

### 4. « *Littérature* » vs « *paralittérature* »

« Littérature » a été longtemps, par définition, un mot sans contraire, sans marge et sans « déchets ». Les termes d'*antilittérature*, d'*alittérature*, de *paralittérature*, tous apparus récemment et nullement imposés aujourd'hui, semblent permettre de

<sup>3</sup> Dans *le Littéraire et le social* (Paris, Flammarion, 1970), J. Dubois emploie le mot de « paralittérature ».

<sup>4</sup> « Qu'est-ce que la paralittérature ? », *Documents du CIRP*, n° 2/1969 (bulletin ronéotypé).

<sup>5</sup> Expressions respectivement employées par : J. L. Bory, préface Hoveyda-Marny, « le Monde étonnant de la bande dessinée », I, 250 ; sous-section de l'« Histoire des littératures », *Encyclopédie de la Pléiade*.

réorganiser l'économie de ce champ. Aussi n'est-il pas si curieux que l'on veuille parler de « paralittérature » — sans avoir encore cerné la nature même de l'opposition — au moment où le concept traditionnel de « littérature » se brise et s'éparpille et que se constituent des regroupements singuliers dans ce domaine prétendument homogène.

Poser la question « qu'est-ce que la paralittérature ? », c'est donc, bien sûr, poser simultanément l'autre et sempiternelle question « qu'est-ce que la littérature ? » ; mais le couple sémantique ainsi créé situe le problème en le relativisant et doit permettre de nouvelles et moins vaines réponses. Un tel couple est fondé sur une opposition de sens, non sur une relation de hiérarchie. Pourrait-il y avoir un seul étalon de valeur en vertu duquel toute la production lyrique ou narrative se répartirait selon une échelle linéaire de « zéro » à « excellent » ? Rêve de pédagogue obtus, que semble pourtant traduire encore le classement des romans en quatre catégories proposé par un livre récent. M. Liddell divise, en effet l'ensemble des romans, dans un essai qui se présente comme sérieux, en quatre catégories :

- « I. Novels which call for serious criticism
  - a) Good novel
  - b) Novel which might have been good
  
- II. Novels which are beneath serious criticism
  - a) Middlebrow
  - b) Lowbrow. »

Une attitude aussi simplette se passe de commentaires.

« Littérature » est, on le sait, un mot extrêmement polysémique, dont la formation et l'histoire sont significatives. D'emblée, le terme est inséparable des notions d'« élite » et de « prestige social ». On consultera, par exemple, l'article de dictionnaire établi par Robert Escarpit, dans *le Littéraire et le social* (Paris, Flammarion, 1970).

Le sens « 4 » proposé par celui-ci : « ensemble de la production littéraire » semble coiffer le doublet littérature/paralittérature ; toutefois, et les exemples le prouvent, cette « production littéraire » ne comprend implicitement que des « œuvres possédant une valeur durable » aux yeux de l'élite lettrée (sens 3 )

L'acceptation non normative n'apparaît presque que dans la catégorie « 800 : Littérature » du Classement Décimal Universel. Dans le classement de Dewey, en effet, coexistent Homère et Ponson du Terrail, Énée et Fantômas ! Mais à quel critère reconnaîtra-t-on la *vraie* littérature et comment se fait le rejet du « reste » dans l'innombrable ? On tombe ici dans un impressionnisme qui masque toutes sortes de préjugés. Le critère de la vraie littérature, c'est qu'elle offre, selon l'éminent comparatiste Van Tieghem, « une jouissance plus ou moins vive », mais pour quels esprits ? « L'uomo ignorante si fà regola dell'universo », disait Vico ; c'est le cas de modifier la formule : « l'uomo di cultura si fà regola dell'universo ». Dans l'amas douteux qui cerne la clôture de la « bonne » littérature, le critique se permettra de sauver quelques noms : Eugène Suë, non Frédéric Soulié ; Alexandre Dumas, non pas Xavier de Montépin ; Émile Gaboriau, non Fortuné du Boisgobey ; Georges Simenon, et non Jean Ray ; ou bien il se résoudra à offrir un petit strapontin dans le concert culturel à des formes d'expression au statut douteux : le roman policier, la science-fiction, non sans réserves<sup>6</sup>. Les barèmes à trois niveaux dont se servent les sociologues américains (High culture, middle culture, low culture) semblent aussi mystifiants ; ils se fondent sur une conception *a priori* de l'homogénéité du champ culturel : ces divisions abstraites masquent le fait paralittéraire qui ne saurait être confondu par exemple avec le marché du *bestseller* (Cécil St-Laurent, Pierre Daninos, Jean Lartéguy, Hervé Bazin, Henri Troyat, etc . . .). Il s'agit, dans ce dernier cas, d'œuvres « avouées » quoique correspondant à des stéréotypes nivelants qui permettent une consommation très vaste. La production paralittéraire est, elle, une production taboue, privée de *feed-back* critique, transitoire, fugace, appelée à une usure extrêmement rapide (ce qui la rend d'ailleurs extrêmement représentative de la sensibilité d'une époque). *Coelina ou l'enfant du Mystère* de Ducray-Duminil est profondément en prise sur les années 1800, *Chaste et Flétrie* de Pierre Decourcelle, sur la fin de siècle ; tel qui méprise *James Bond* ne peut nier combien les stéréotypes et les idéologèmes de cette série sont « de notre temps ».

<sup>6</sup> Un critique marxiste, J. Elsberg (*Voprosy Literatry*, n° 41 — 1967) va jusqu'à parler de « pseudolittérature » utilisant ainsi le préfixe le plus dévalorisant.

Loin de présenter la paralittérature comme une forme dégradée de la littérature, nous poserons comme hypothèse que l'une ne peut exister sans l'autre. Littérature et paralittérature forment un couple indissociable pris dans une relation dialectique que l'histoire nous permet de voir opérer. Que l'on songe à la loi de Chklovsky sur l'origine de tous les grands genres littéraires dans la production inférieure ou populaire. Les relations qui ont pu exister entre la production paralittéraire et la littérature « cultivée » justifieraient à elles seules une étude attentive. Il s'est produit de tout temps des coups de force, des intrusions imprévues de motifs paralittéraires. Un aspect essentiel de l'œuvre de Lautrémont ne réside-t-il pas dans cette « acculturation sauvage » du feuilleton et du genre noir de laquelle il procède ? Victor Hugo fait-il autre chose, dans *l'Homme qui rit*, que pousser à leur limite les topoï les plus usés du roman populaire ?

Dostoïevsky collectionnait Suë et tous les critiques reconnaissent l'influence séminale de celui-ci sur celui-là. *Crime et châtiment* est-il pensable sans la lecture du trop négligé Émile Gaboriau ? Si la paralittérature reproduit fréquemment, en les figeant, des procédés littéraires, les écrivains contemporains ne seront-ils pas redevables à *Barbarella*, à *San-Antonio*, de nouveaux thèmes, de nouveaux modes d'expression ?

### 5. Paralittérature — Ultralittérature

La question se complique du fait que l'ultralittérature — s'il est permis par parallélisme de forger ce terme : Sade, Lautrémont, Rimbaud, Mallarmé, Jarry — s'est imposée peu à peu, par une série d'opérations terroristes, comme la seule littérature « authentique », phénomène entraînant le *krach* du niveau moyen de production littéraire.

À la limite, nous trouverons l'attitude surréaliste rapprochant le paralittéraire de l'ultralittéraire, le roman noir et Sade, Fantômas et le Père-Ubu, en ignorant toute la production intermédiaire.

Au reste, Sade lui-même fait l'éloge de Radcliffe et de M. G. Lewis (*Idée sur le roman*) ; Rimbaud, celui des « refrains niais, livres érotiques sans orthographe ». Lautrémont emprunte

son pseudonyme à un roman de Suë et cite Ponson du Terrail... Il doit y avoir quelque affinité entre ces deux extrêmes.

### 6. Exigences méthodologiques

Une bibliographie des travaux critiques sur le domaine paralittéraire (telle que nous l'avons dressée<sup>7</sup>) illustre ce qu'on soupçonnait : à cinquante études récentes et bien documentées en anglais ou en allemand, on ne peut guère opposer qu'une poignée d'articles en français qui atteignent une certaine pertinence. Il s'agit désormais de dépasser les deux attitudes qui s'opposent depuis un siècle, l'une, réactionnaire, attachée à préserver l'intégrité du champ littéraire menacé par l'ivraie feuilletonesque, l'autre instituant un terrorisme de la transgression. Certes, il y a en français un peu plus de travaux — récents du reste — sur le roman policier, la science-fiction. Même ici, le dilettantisme primesautier, le populisme prédicateur, le goût de la contre-valorisation, privent encore de pertinence, dans bien des cas, des travaux qui relèvent plutôt de l'amateurisme éclairé.

De même qu'une approche nouvelle *constitue* l'objet paralittéraire, en rassemble les éléments dispersés, de même la nature de cet objet impose au chercheur certaines exigences et en premier lieu celle de promouvoir une critique totalisante, rassemblant en un *continuum* théorique l'analyse interne, sémiotique, et l'analyse externe de la production et de la consommation de l'objet paralittéraire. C'est dire que notre domaine pose comme une évidence ce que la critique traditionnelle tente encore avec succès d'offusquer au moyen des pseudo-concepts de *beau*, de *génie*, de *création* artistique et de *réalisme*. Une entreprise comme la nôtre ne peut qu'affirmer implicitement la non-pertinence des méthodes traditionnelles de la critique lettrée à un moment où ladite critique devient incapable de prolonger son bavardage oiseux sur la littérature elle-même. La genèse, les thèmes, les grandes structures, les mécanismes de production et de consommation

<sup>7</sup> Bibliographie de travail ; documents du *CIRP*, n° 3 (1969).

de la paralittérature posent en tout cas des problèmes extrêmement complexes et variés dont nous voudrions signaler les principaux.

Très généralement, quelle qu'en soit la forme, il s'agira d'une production à caractère *narratif*; la chanson populaire consiste, elle aussi, en un micro-récit, que l'on peut utilement formaliser. La chanson à caractère exclusivement expressif-lyrique est demeurée de tous temps l'exception. C'est pourquoi les méthodes de l'analyse sémiotique, — et les plus rigoureuses, celles d'A.J. Greimas par exemple, — doivent trouver ici un champ d'application.

Mais avant tout, la nature de notre recherche exige le rejet de tout critère de valeur au départ; on sait pourtant que même Lucien Goldmann et ses disciples, parmi les sociologues de la littérature, privilégient pour des raisons prétendument méthodologiques les « grandes Oeuvres » telles que la tradition nous en transmet la liste.

### **7. Limites du champ**

Tenter de fixer les limites d'un domaine, c'est d'abord se donner une commodité de travail. Cela permet de concevoir un ensemble d'outils critiques auxquels on pourrait soumettre son objet.

Faut-il exclure, par exemple, de notre recherche la *bande dessinée* et les *fotoromanzi*, d'après un critère d'homogénéité dans la matière de l'expression et bien que ces objets culturels aient en commun, avec la plupart de ceux que nous retenons, une syntaxe de motifs narratifs et un système d'indices sémiologiques ?

Ce serait une position méthodologiquement défendable puisqu'elle vise à renforcer l'homogénéité du travail, mais il me semble qu'il faille passer outre pour des raisons sociologiques. La production paralittéraire est prise aujourd'hui dans un réseau de *média* hétérogènes; est-il permis d'ignorer que le lecteur de roman policier est peut-être également le consommateur de photo-romans criminels, de feuilletons télévisés sur les mêmes thèmes? La notion de genre narratif dépasse dès lors le champ du discours écrit et doit être prise dans une totalité d'*intermédia*.

### 8. Paralittérature : production et consommation

« Toutes les femmes de France, sans exception, liront ce nouveau roman d'Arthur Bernède » : dès l'origine, la publicité feuilletonesque prétend ne pas s'adresser à un groupe social défini mais s'enorgueillit d'atteindre un peuple entier, elle se propose un lecteur « universel ». C'est que le feuilleton est un produit industriel. Il faut en parler d'abord en termes de *marché* non de groupe social. L'analyste de la paralittérature se trouve donc tomber d'abord en arrêt devant des chiffres de tirage massifs, ceux des journaux où paraissent les feuilletons et, dès l'orée du siècle, ceux des « soixante-cinq centimes » de Fayard, Ferenczi, Tallandier. Ces chiffres sont fréquemment gonflés d'ailleurs : il me semble douteux que les *Judex*, de Feuillade aient atteint les 700,000. Mais il faudrait multiplier ces chiffres par le nombre des collections, le nombre d'ouvrages différents qui y paraissent, pour atteindre alors des chiffres de tirage *hebdomadaires* vraiment « astronomiques ». Peut-on dire cependant qu'avant la première guerre mondiale, Xavier de Montépin, Michel Morphy, Léon Sazie (trois écrivains qui correspondent à trois grandes époques) ont été consommés par une majorité de lecteurs d'origine ouvrière ? *Rien n'est plus douteux*. Les *Mystères de Paris*, archétype du genre, ont paru en feuilleton dans le *Journal des débats* et l'on pouvait douter de la popularité de cette feuille conservatrice parmi « les filles perdues de St-Lazare », (*la Mode*, 25-7-1843). Les *Débats* ne perdirent pas leurs abonnés ordinaires, c'est-à-dire la bourgeoisie aisée ; la gazette passera du salon à l'office, les cabinets de lecture permettront une diffusion assez vaste, soit ; certes, la popularité de Suë en milieu ouvrier fut rapide et immense, mais provenait-elle d'une connaissance directe fût-ce par la lecture à haute voix ? Ce n'est guère que sous le second Empire que le prolétariat industriel devient un marché particulier, pour des hebdomadaires du type du *Juif errant illustré*, etc... Au reste, tous les contemporains d'Eugène Suë insistent sur cette lecture qui va de l'aristocratie aux « classes les moins éclairées » : ce qui les frappe, c'est que le lecteur semble atteint en dehors de ses complicités ou limites culturelles ordinaires. Les premières collections « populaires » de récits issus de la vulgarisation du romantisme social sont lues par les « cérébraux » de la classe industrielle, les futurs quarantehuitards,

qui s'accordent à « bénir » « l'auteur des *Mystères* » et n'y trouvent rien à redire. Mais on pourrait dire tout aussi bien que le lecteur-type, c'est Madame Bovary, toute nourrie de Fenimore Cooper et de Frédéric Soulié, c'est-à-dire la petite bourgeoisie de province. En fait nous nous trouvons en présence de *modes de consommation* hétérogènes, pris dans des entourages culturels spécifiques. Dès le Second Empire, sinon plus tôt, c'est le romancier populaire lui-même, s'il n'est pas trop roublard pour se croire une mission qui accrédite l'idée qu'il écrit pour « le peuple », « le plus grand nombre », ceux qui ne lisent pas « le reste ». Nous ne sommes pas tellement loin des paradoxes que l'on découvre aujourd'hui quant au rôle des *mass-média*, paradoxes sur lesquels nous allons revenir.

Aujourd'hui encore, même dans les collections « populaires » (celles du Fleuve Noir par exemple), quelle est la part des lecteurs culturellement favorisés ? Aucune réponse satisfaisante à cette question. Une sociologie historique de la lecture serait à entreprendre. Il y aurait lieu d'étudier par exemple le rôle des cabinets de lecture qui se multiplient à Paris jusqu'en 1859 pour entrer ensuite en décadence. Le dernier, place St-Sulpice, disparaît en 1925. Il faudrait aussi tenter de cerner la fonction sociale et l'importance de la lecture à haute voix en milieu populaire. Pour la période contemporaine, les études de motivation et de succès de vente restent bien fragmentaires.

La sociologie de la littérature s'inclut aujourd'hui dans l'étude des communications de masse, mais ici encore, Joffre Dumazedier invite à ne pas confondre « culture de masse » et « culture des masses ». Un produit standardisé, répandu par des techniques de diffusion massive s'adresse à « un gigantesque agglomérat d'individus saisis en deçà et au-delà des structures internes de la société » (Edgar Morin, *Esprit du temps*, 11).

La consommation paralittéraire paraît échapper à la conscience claire, c'est une consommation refoulée, socialement ou psychologiquement. La « haute littérature », accompagnée du murmure tumultueux de la critique, ne cesse par contre de se penser elle-même. La paralittérature semble privée de *cogito* culturel.

### 9. Motifs, rhétorique et idéologie

C'est dans la paralittérature du XIX<sup>e</sup> siècle que sont nés, ou bien se sont remotivés, divers types liés à des phantasmes sociaux significatifs : le forçat innocent, la prostituée vertueuse, l'enfant abandonné, le couple notaire et confesseur, gardiens tous deux des secrets du Capital<sup>8</sup>. Le romantisme social, expression de l'éclatement de la conscience bourgeoise, marque fortement cette production originelle qui exprime un dépassement onirique abstrait de l'oppression sociale (rêverie de la justice immanente, du redresseur de torts). L'étude systématique des formes paralittéraires aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles serait d'un grand apport pour l'histoire des mentalités<sup>9</sup>.

Les jugements globaux portés sur la paralittérature reflètent la confusion des esprits quant à la portée idéologique de ces sortes d'écrits. R. Mandrou écrit que la littérature de colportage sous l'ancien régime constitue « un frein, un obstacle à la prise de conscience des conditions sociales et politiques auxquelles étaient soumis ces milieux populaires. Culture populaire, certes, ajoute-t-il, elle est bien dans le cas présent une forme d'aliénation »<sup>10</sup>. C'est de ce mot que se servira E. Morin pour juger la production contemporaine : « [...] aliénation dans la consommation et le loisir, dans la fausse culture<sup>11</sup> » ; « ainsi, dit Christian Metz, chaque film pour midinette enferme-t-il un peu plus la midinette dans une problématique de midinette<sup>12</sup> ».

J. Tortel conclut sa grande étude sur le roman populaire en y voyant « un redoutable instrument de conservation sociale<sup>13</sup> ».

Une explication fréquente est celle qui justifie le besoin de tels écrits par la « soif d'évasion »<sup>14</sup>. « Littérature d'évasion » dit encore P. Brochon, où cependant « il n'y a pas fuite mais au

<sup>8</sup> Cf. Marc Angenot, « Origines du roman populaire à l'âge industriel », *Forum*, Bruxelles, déc. 1970.

<sup>9</sup> Cf. Chevallier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris*, Paris, Plon, 1958.

<sup>10</sup> R. Mandrou, *De la culture populaire aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, p. 163.

<sup>11</sup> E. Morin, *op. cit.*, 14.

<sup>12</sup> *Communications*, XII, 25.

<sup>13</sup> Dans *Cahiers du Sud*, n° 310, 371.

<sup>14</sup> R. Georgette, *Le Roman feuilleton français*, Bruxelles, 1955, p. 5.

contraire sublimation » ; « besoin d'illusion » dit Antonio Gramsci<sup>15</sup> ; « besoin de défoulement » dit J. Clébert. Tous ces termes ne sont pourtant pas synonymes. Antonio Gramsci nous donne le mot-clé en affirmant que « le roman feuilleton » est « un véritable *rêve les yeux ouverts* <sup>16</sup> ».

Est-ce que le rêve est évasion, fuite, illusion ? Non certes. « Un rêve éveillé » dit encore P. Brochon<sup>17</sup>, mais très souvent on ne va pas plus loin dans l'économie qui régit les relations entre la vie empirique et cette forme d'« imaginaire projectif <sup>18</sup> ». On tombe dans des formules peu critiques, terroristes, « sur-réalisantes ».

« Le roman populaire est la poésie du peuple <sup>19</sup> ». C'est la véritable « mythologie moderne <sup>20</sup> » répétera-t-on après Aragon et Breton ; notre « folklore moderne » dit M. Carrouges ; « mythes sociaux <sup>21</sup> » ou, pourquoi pas, « bibles pléthoriques des songes collectifs du peuple <sup>22</sup> ».

Archétype ou stéréotype, archétype *et* stéréotype : seule une théorie rigoureuse de l'idéologie et de l'imaginaire social permettrait de sortir de ces équivoques.

## 10. Pour une typologie des genres

C'est peut-être dans le domaine paralittéraire qu'une typologie des genres a le plus de chances d'être opératoire sans, pour autant, que nous soyons d'accord avec T. Todorov selon qui « seule la littérature de masse devrait appeler la notion de genre <sup>23</sup> ».

L'embarras naît évidemment de la grande variété des genres qui sont issus de grands feuilletons à héros prométhéen du XIX<sup>e</sup>

<sup>15</sup> Brochon, dans *Communications*, n° 1, p. 79 et Gramsci, *Oeuvres choisies*, p. 487.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 475.

<sup>17</sup> *Loc. cit.*, p. 79.

<sup>18</sup> Edgar Morin.

<sup>19</sup> Duperray dans *la Tour de feu*, n° 88.

<sup>20</sup> J. Lacassin, *L. Feuillade*, p. 51 et *Cahiers du Sud*, n° cité, p. 317.

<sup>21</sup> E. Sullerot, *la Bande dessinée*, p. 23.

<sup>22</sup> Cf. note 19.

<sup>23</sup> *Introd. à la littérature fantastique*, p. 10.

siècle. Si toute science naît de tentatives de classifications, on ne peut s'étonner de se trouver devant des listes de « genres » prétendus, fondées sur une typologie approximative. Les critiques allemands — les seuls à avoir approfondi l'étude de ce domaine — distinguent des *Frauenroman*, *der Bergroman*, *der Kriminalroman*, *der Arztroman*, *der Kriegerroman*, *der Sittenroman*, *der Wildwestroman*, *der Zukunftsroman*, variétés du *Abenteuerroman*, *der Legionärsroman*... ; les Américains tiendront à caractériser le *Ranch Romance*, la *Far-West Story*, le *Love Romance*, les *Gangster Stories*, ils parleront aussi de *Thriller*, de *Sex-and-Violence novel* ou encore de *Sexational Novel*...

Si l'on voulait établir une typologie diachronique des différents genres et sous-genres paralittéraires, on pourrait sans doute présenter une sorte d'arbre généalogique: le tronc en serait formé par le « grand » roman populaire à redresseur de torts dont la formule et les motifs naissent de la convergence du fatras « noir » et du romantisme social. Sur ce tronc, auraient poussé des surgeons plus ou moins vigoureux. Des genres naissent, s'autonomisent et se figent rapidement. Nous avons essayé de montrer que le roman policier naît, en France, du « roman de l'erreur judiciaire » (ex. Jules Mary, *Roger la Honte*), qui est, lui-même une variante significative du roman prométhéen à redresseur de torts (M. Angenot, *le Roman populaire*, Montréal, P.U.Q., 1974). Ainsi pourrait-on voir apparaître et se codifier le « roman du martyr féminin » (*Mère et martyre*), le roman de cape et d'épée (Féval, Zévaco), le roman patriotique et revanchard (*Cœur de Française*; *Orphelins d'Alsace*), suivi en 14 par le roman de guerre (*l'Espionne de Guillaume*, *Tête de Boche*), la science-fiction, appelée d'abord « roman scientifique d'aventure » (Jean de la Hire), le roman d'espionnage international (*Satanas*, vers 1920). Il y aurait à établir une sorte de grammaire transformationnelle qui permettrait de passer d'une syntaxe narrative à une autre.

## 11. Conclusions

Si intolérablement aliénants que soient certains thèmes qui ont fleuri dans la production paralittéraire, on ne peut nier que s'y soient développés aussi certains modes de transgression,

que certains motifs obsessionnels s'y soient libérés, qu'au milieu d'un fatras, s'exprime la rêverie latente d'une époque. Le roman noir, né en Angleterre, combiné au Raüberroman germanique, impose en France entre 1800 et 1830, bien mieux que ne le fait la production avouée, cette « littérature d'infraction que nos passions ont toujours souhaitée ». (M. Schneider, *la Littérature fantastique*, 119).

Nous nous trouvons devant le paradoxe d'une littérature qui est à la fois étroitement fonctionnelle (quoi de plus fonctionnel qu'un roman pornographique, par exemple) et qui est en même temps le lieu d'une déviance. C'est ce qui explique aussi que le roman feuilleton du XIX<sup>e</sup> siècle, à la suite d'Eugène Suë, ait développé une idéologie politique socialo-paternaliste, écho étouffé de la voix du monde ouvrier<sup>24</sup>.

Nous le répétons, productions littéraire et paralittéraire sont inséparables l'une de l'autre. L'étude historique ou synchronique de l'objet que nous avons circonscrit devrait permettre à la fois d'éclairer l'histoire sociale et l'histoire des idéologies, discipline où cette recherche trouve naturellement sa place. Il y a à peine vingt ans, le champ dont nous essayons de tracer les limites ne pouvait faire l'objet que d'un discours réducteur, anecdotique ; de nos jours par contre Évelyne Sullerot s'étonne d'être une des premières à étudier un objet consommé par tant de gens : la bande dessinée. Mais au-delà de cette inclusion dans le camp sociologique, l'analyse de la paralittérature, sous son double et paradoxal aspect : inspiration marginale et produit d'une industrie massive, est indispensable à la construction d'une théorie de la littérature, qui, si elle en était privée, ne pourrait que demeurer fragmentaire et mystifiante.

*Université McGill*

<sup>24</sup> Il y aurait à étudier, par exemple, les liens entre la production feuilletonesque et la pensée anarchiste. Jules Lermina, Michel Morphy, Michel Zévaco, ont été tous, pour un temps au moins de leur carrière, proches des milieux anars ou socialistes-révolutionnaires. A. Peské et Marty rapprochent significativement le personnage d'Arsène Lupin du fameux Alexandre Jacob, praticien de la « reprise individuelle » (cf. Alain Sergent, *Un anarchiste de la belle Époque*). Si Chéri-Bibi n'a été condamné qu'au bagne, c'est que le jury d'assises a « canné » : le débit de vin du dénonciateur avait sauté.