

Le « retour du déjà connu » et l'« idéologie de la consolation » dans les œuvres narratives sérielles étudiées par Umberto Eco

Giuseppe Lovito



Publisher
LIRCES

Electronic version

URL: <http://narratologie.revues.org/7562>

ISSN: 1765-307X

Electronic reference

Giuseppe Lovito, « Le « retour du déjà connu » et l'« idéologie de la consolation » dans les œuvres narratives sérielles étudiées par Umberto Eco », *Cahiers de Narratologie* [Online], 31 | 2016, Online since 22 December 2016, connection on 26 December 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/7562> ; DOI : 10.4000/narratologie.7562

This text was automatically generated on 26 décembre 2016.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Le « retour du déjà connu » et l'« idéologie de la consolation » dans les œuvres narratives sérielles étudiées par Umberto Eco

Giuseppe Lovito

- 1 Dans ses analyses de sémiotique textuelle menées au cours des années 1960-1970 sur des œuvres narratives sérielles, Eco se propose de mettre en évidence les liens existant entre les structures textuelles (notamment narratives et idéologiques) et les structures extratextuelles (notamment économiques, sociales et culturelles) auxquelles ces œuvres font référence.
- 2 Ce faisant et en y abordant, en particulier, l'examen du mythe de Superman dans la série éponyme, l'examen de la « structure de la consolation¹ » (Eco 1993 : 56) dans *Les Mystères de Paris* de Sue et l'examen des structures narratives dans la série de James Bond de Fleming, le spécialiste italien démontre qu'il existe des rapports d'homologie et d'influence réciproque entre les structures textuelles et les structures extratextuelles que ces ouvrages mettent en place.
- 3 Selon son analyse, ces rapports d'homologie et d'influence peuvent être expliqués par la présence, dans ces textes narratifs populaires, de procédés, de *topoi* et de modèles narratifs et culturels conventionnels, qui y sont employés de façon sérielle et stéréotypée. Ces derniers, utilisés de la sorte dans ce type de textes, font en effet office de codes standardisés, à savoir de règles de genre hypercodées qui, en faisant partie de l'encyclopédie et des compétences intertextuelles partagées par les auteurs et les lecteurs de ces textes, permettent à ces derniers de les produire et de les interpréter suivant des formes et des contenus bien connus, qui, du fait qu'ils sont proposés de manière répétée et standardisée, sont ainsi chargés de significations essentiellement figées et conventionnelles (Eco 1985b : 99-110).

- 4 Or, en se fondant sur l'examen de ces procédés, *topoi* et modèles, ainsi employés et envisagés, Eco parvient à mettre en évidence les rapports d'homologie structurale entre les formes et les contenus, réitérés et stéréotypés, proposés par ces textes, et la vision du monde conformiste et acritique qu'ils contribuent à véhiculer. Mais il parvient en même temps à montrer que des rapports d'influence réciproque s'établissent entre, d'une part, les structures économiques, sociales et culturelles – propres à une période historique donnée – et, d'autre part, les structures narratives et idéologiques sérielles que ces mêmes textes reflètent.
- 5 Dans ce contexte, l'objectif de notre travail sera de bien expliquer, par le biais des œuvres narratives sérielles qu'Eco analyse et des codes de genre qui y sont employés, comment ces rapports inter-structurels déterminent non seulement les modes de production et de diffusion de ces œuvres, mais aussi les modes de leur réception et, surtout, le type d'interprétations que leurs lecteurs peuvent en tirer.
- 6 Sur ce dernier point, nous verrons plus particulièrement que ces codes de genre, utilisés à des fins esthétiques conventionnelles, parce que liées à la production sérielle et à la diffusion à grande échelle de ces ouvrages, se font véhicule du « retour du déjà connu » (Eco 2005 [1978] : 73. Cf. note 8) et moyen de « consolation » pour les lecteurs. Nous l'expliquerons par le fait que ces codes concourent de cette façon à proposer justement les thèmes et les histoires que les lecteurs attendent de ce type d'ouvrages et dont l'interprétation ne devient pour eux qu'une activité « consolatoire », car elle finit par les entretenir dans leur système d'idées et de valeurs consolidé, sans pour autant les amener à le mettre en quelque sorte en question.
- 7 À ce propos, nous montrerons aussi que le projet qui sous-tend la démarche entreprise par Eco tient au fait que ses analyses sémiotiques sont conçues comme une opération de critique sociale et idéologique, visant à démasquer les codes et à démystifier les sens stéréotypés que les systèmes idéologiques et culturels dominants, qui imprègnent les structures textuelles de ces œuvres, tendent à véhiculer en conformité avec une certaine représentation du monde simpliste et conventionnelle.

Homologies et influences inter-structurelles à l'œuvre dans la série de Superman

- 8 L'idée – selon laquelle la description des rapports d'homologie et d'influence inter-structurels, affichés par les œuvres narratives populaires étudiées par Eco, permet de mieux comprendre comment les interprétations « consolatoires », que les lecteurs sont amenés à tirer de ces œuvres, réfléchissent la vision du monde, somme toute stéréotypée et traditionaliste, qu'elles offrent – est bien expliquée dans l'essai d'Eco sur la série de la bande dessinée *Superman*, qui est inclus dans son livre *De Superman au Surhomme*. En étudiant dans cet essai le personnage de Superman dans le but d'expliquer la naissance de l'un des mythes les plus emblématiques de la culture de masse², le spécialiste italien montre en effet, à la lumière de ces rapports inter-structurels, de quelle façon dans cet ouvrage l'usage conventionnel de certaines structures narratives et rhétoriques influence et s'adapte à (ou est influencé par et est adapté à) la vision conventionnelle du monde que ce même ouvrage propose.
- 9 À cet égard, l'aspect qui, pour Eco, permet de bien se rendre compte de cette dynamique est constitué par la représentation psychologique et narrative de Superman. De ce point

de vue, en fait, ce qui marque le plus le héros est, d'après lui, la fixité des traits psychologiques et des histoires du protagoniste, lesquels, au cours des différents épisodes, sont reproduits de manière répétée et standardisée. C'est pour cette raison que, selon Eco, loin d'incarner un type humain bien caractérisé, Superman joue, au contraire, le rôle d'un modèle idéal et universel conventionnel qui, tel un *topos* littéraire hypercodé, le représente en tant que personnification de la bonté, dont les qualités les plus propres, comme le sens du bien et le respect de la justice, se retrouvent à l'identique, en tant que « lieux communs », aussi dans d'autres figures typiques de la culture occidentale et dans la société traditionaliste américaine dépeinte³.

- 10 Dans cette perspective, ce qui contribue à faire de ce personnage une figure mythique, aux caractéristiques stéréotypées et, pour cela, aisément identifiables de la part des lecteurs, sont des choix structurels particulièrement indicatifs de ce type de textes : les procédés narratifs sériels utilisés et la dimension particulière du temps du récit.
- 11 En ce qui concerne les premiers, les deux procédés principalement employés sont l'itération d'un schéma narratif identique et la redondance d'informations connues et attendues. Dans tous les épisodes de la série, Eco a remarqué que les histoires du héros, vues sous l'angle de leur évolution narrative, se ressemblent toutes, car elles sont axées sur un même et simple schéma : à savoir l'intervention décisive de Superman qui, par ses moyens extraordinaires, parvient à vaincre les forces du mal et à rétablir l'ordre psychologique, social, moral ou politique mis en péril.
- 12 Dans cette optique, l'itération identique des actions du protagoniste et la répétition redondante des bons principes qui les inspirent remplissent une fonction très importante dans le processus de mythisation du protagoniste. En effet, en montrant et en célébrant toujours les mêmes gestes et qualités de ce personnage, ces procédés narratifs sériels ne font que les figer, en codifiant de ce fait à jamais sa personnalité, qui devient ainsi facilement reconnaissable et susceptible également de faire l'objet d'identification symbolique de la part des lecteurs, qui, en partageant le plus souvent l'ensemble des idéaux et des valeurs représentés par Superman, l'élèvent donc au rang de figure mythique.
- 13 En outre, la répétition constante de situations narratives et de significations idéologiques hypercodées – lesquelles, contrairement aux contextes narratifs très variables où les différents événements relatés se produisent, tendent pour cette raison à se faire fixes –, a pour effet de ne modifier en rien la condition du super-héros, qui par conséquent n'évolue pas dans le temps et semble le situer dans un présent immuable.
- 14 À ce propos, l'écrivain italien observe que le temps du récit de *Superman* – c'est-à-dire le temps qu'on peut reconstruire sur la base de la succession chronologique des différents épisodes de la bande dessinée, qui se distingue du temps de l'histoire racontée, qui varie en fonction des époques diverses dans lesquelles les faits se déroulent (Genette 1972 : 78-79) – ne suit pas nécessairement un ordre temporel causal et consécutif. Selon son analyse, les différentes histoires racontées n'ont entre elles aucun rapport de cause à effet, ni se produisent parce qu'elles s'enchaînent logiquement les unes après les autres⁴.
- 15 De cette façon, pour le fait que chacune d'entre elles est généralement accomplie dans l'espace d'un seul récit et que, dans le suivant, de nouveaux événements sont rapportés, les entreprises du protagoniste ne sont pas liées entre elles, ce qui implique qu'il n'y ait pas de véritable développement de sa condition, qui, pour cette raison également, reste figée dans un temps qui ne s'écoule jamais. Pour Eco, le temps semble donc être

caractérisé par une dimension « onirique », qui suspend (comme dans les contes de fée ou les mythes classiques) les lois de la temporalité consécutive et de la causalité, en plongeant les aventures du protagoniste dans un présent immobile, qui finit par coïncider avec le quotidien que les lecteurs vivent⁵.

- 16 À la lumière de ces considérations, nous pouvons donc affirmer que, dans la série de *Superman*, l'usage conventionnel de la technique narrative de l'itération identique des actions et l'emploi conventionnel de la stratégie rhétorique de la redondance des informations impliquent deux conséquences importantes. La première réside dans le fait que ces procédés, en se basant sur le retour prévu et constant d'éléments textuels fixes et hypercodés, contribuent à créer, autour de ces derniers, des attentes chez le public des consommateurs, lesquelles en stimulent l'intérêt et, une fois qu'elles sont satisfaites, lui procurent également du plaisir. La seconde consiste dans le fait que, en rendant l'intrigue statique, répétitive et prévisible quant à l'évolution temporelle et à la compréhension sémantique des histoires envisagées dans leur globalité, ces procédés concourent à faire de *Superman*, et du monde des valeurs et des idéaux que la bande dessinée tend à véhiculer, un mythe pédagogique et conformiste, dans la mesure où, en proposant des enseignements moraux et une vision de la société traditionalistes, cette bande dessinée finit par transmettre auprès des masses un message rassurant et conservateur⁶.
- 17 À ce sujet, ce que nous tenons surtout à mettre en évidence est le constat selon lequel tous les épisodes de la série de *Superman* sont caractérisés par des rapports d'homologie entre les structures textuelles et les structures extratextuelles que ces récits affichent. En d'autres termes, notre conviction est que dans les textes de *Superman* se crée une dynamique esthétique entre ces deux niveaux structurels, qui fait en sorte qu'au contenu de leurs messages, communiquant des principes idéologiques et des valeurs morales et sociales plutôt conventionnels, correspond une structure narrative tout aussi conventionnelle et que, inversement, à l'emploi, plus ou moins hypercodé, de certains procédés narratifs correspond le choix, plus ou moins fixe, de proposer des idéaux et des thèmes fondamentalement conformistes.
- 18 De plus, ce qui nous intéresse également de souligner est le fait que, outre ces rapports d'homologie, il existe entre les différents niveaux structurels des ouvrages de cette série des rapports d'influence réciproque, en vertu desquels leurs formes narratives conventionnelles influencent (et sont influencées par) les contenus idéologiques standardisés qu'elles expriment, en finissant ainsi par diffuser (et par être imprégnées par) une vision conformiste et acritique du monde, dans laquelle ces ouvrages se réfléchissent et par laquelle ils sont réfléchis⁷.
- 19 Cette remarque, selon laquelle il existe dans la bande dessinée de *Superman* des rapports d'homologie et d'influence qui seraient repérables, de manière fixe et stéréotypée, dans tous les épisodes de la série et à tous leurs différents niveaux structurels, nous conduit à présent à nous interroger sur le rôle du lecteur dans l'interprétation de ce genre de textes. En suivant les réflexions d'Eco, nous nous sommes persuadés que, si ces rapports inter-structurels peuvent être expliqués par l'emploi de codes narratifs et culturels conventionnels socialement partagés, il s'ensuit que, sur le plan de l'interprétation de cette œuvre de fiction, il n'est demandé au lecteur rien d'autre que le partage et la compréhension de ces mêmes codes, ce qui, certes, contribue à lui procurer, de la sorte, le plaisir de la gratification – qui naît de la satisfaction de ses attentes et de son identification aux histoires et aux valeurs proposées –, mais qui cependant ne lui permet pas d'élargir ses horizons affectifs et cognitifs.

- 20 Pour le dire autrement, ce que nous remarquons, en nous fondant sur les études d'Eco, est que la tâche interprétative, demandée au lecteur de ce type de textes narratifs, qualifiés autrefois de textes de « paralittérature », ne présuppose pas l'acquisition de compétences herméneutiques et la connaissance de codes culturels spécifiques, qui soient en mesure de l'aider à venir à bout d'un ouvrage particulièrement original et novateur. Au contraire, la tâche interprétative, que ce type de textes implique, prévoit un lecteur qui se laisse emporter par le « retour du *déjà connu*⁸ » (Eco 2005 [1978] : 73, N.T.) et qui reconnaisse dans les situations, les thèmes et les personnages proposés ceux qu'il aime, lesquels, donc, du fait qu'ils reviennent d'épisode en épisode ou d'ouvrage en ouvrage en tant qu'éléments « topiques », le gratifient ainsi du plaisir de l'attendu, tout en lui assurant une forme plaisante de divertissement et de consolation.
- 21 La dynamique esthétique, que nous avons mise en évidence et qui résulte des rapports d'homologie et d'influence réciproque entre, d'une part, les structures narratives et idéologico-culturelles conventionnelles de la bande dessinée de *Superman* et, d'autre part, l'interprétation « consolatoire⁹ » que ses lecteurs peuvent en donner, est bien expliquée par Eco aussi dans le premier essai de son *De Superman au Surhomme*. Dans cet écrit, consacré à la définition de quelques-unes des propriétés typiques du genre de roman dit « populaire », Eco, en appliquant le modèle narratif de la *Poétique* et de la *Rhétorique* d'Aristote à l'examen de certains romans qu'il prend en considération, montre que ce qui permet de différencier, entre autres, *Le Rouge et le Noir* et *Crime et châtiment*, d'un côté, de *Les Mystères de Paris* et *Les trois Mousquetaires*, d'un autre côté, est précisément l'interprétation que le lecteur peut donner de la catharsis (qui intervient au moment du dénouement de l'intrigue) et, par conséquent, de l'ouvrage dans sa globalité.
- 22 D'après l'auteur italien, à la fin des deux premiers livres, au lieu d'apaiser le lecteur à travers la purification de ses passions, suscitée par les sentiments de « pitié » et de « terreur » qu'il éprouve face au dénouement tragique des événements relatés, la catharsis fait naître en lui des questionnements qui ne lui fournissent pas des réponses capables de lever ses doutes et de lui accorder du soulagement¹⁰. Confrontée aux problèmes irrésolus ou non heureusement résolubles que ces deux romans posent, l'interprétation du lecteur, que la catharsis lui suggère, ne peut qu'être « problématique » et cette « problématicité », qui concerne l'interprétation aussi bien des aspects formels que des aspects thématiques, est considérée par Eco comme le critère lui donnant la possibilité de proposer pour ce type de roman la définition de « roman problématique¹¹ » (Eco 1993 : 16-21).
- 23 Tout au contraire, dans les deux autres livres, que le spécialiste piémontais inscrit dans la catégorie du « roman consolatoire », du moment qu'elle dissipe les tensions dramatiques de l'intrigue, qui se résout de ce fait à une fin heureuse tout en rassurant ainsi le lecteur, la catharsis favorise, chez ce dernier, une interprétation « consolatoire » de l'histoire, qui, en adoucissant les points problématiques, à la fois le réconcilie avec soi-même et le gratifie de la satisfaction de ses attentes.
- 24 En outre, un peu plus loin dans son écrit, Eco nous fait remarquer que cette interprétation « consolatoire » du lecteur est déterminée et orientée, tout le long de sa lecture, par certains artifices narratifs hypercodés, qui organisent la structure narrative de ces ouvrages. Ces artifices – tels que, par exemple, les *topoi* de la fin heureuse ou de la punition du méchant, les situations « topiques », comme l'agnition d'un personnage ou entre plusieurs personnages, ou bien le final à suspense, ou encore certaines techniques narratives, comme la répétition d'un schéma d'actions identique ou les itérations

thématiques, etc., – fonctionnent, tant sur le plan de la production que sur celui de la réception, comme de véritables codes de genre.

- 25 Utilisés savamment par les auteurs de romans populaires et bien connus des lecteurs, ces codes donnent en effet la possibilité à ces derniers de reconnaître, dans les situations et les traits typiques des personnages lus et aimés, ce qu'ils attendent et qui leur procure justement « le plaisir régressif du retour à l'attendu¹² » (Eco 1993 : 18).
- 26 En somme, tous ces artifices et « lieux communs » narratifs et culturels jouent le rôle de codes de genre, que les lecteurs de ces romans populaires maîtrisent bien, et sur la base desquels ils décryptent les histoires qu'ils lisent, en en tirant une interprétation « consolatoire ». Pour Eco, celle-ci s'explique par le fait que la catharsis finale, en leur donnant la possibilité de se détacher des fortes émotions vécues, tend à les consoler et à en satisfaire toujours les attentes sans jamais les problématiser, ce qui contribue, en dernière analyse, à distinguer, à cet égard, le roman « consolatoire » du roman « problématique », la littérature populaire de la littérature cultivée¹³.
- 27 Mais, à part cela, l'aspect qui, selon l'auteur de l'ouvrage *De Superman au Surhomme*, permet de distinguer le plus le roman populaire du roman problématique est représenté par le fait que :
- [...] dans le premier, il y aura toujours une lutte du bien contre le mal qui se résoudra toujours ou en tout cas (selon que le dénouement sera pétri de douleur ou de joie) en faveur du bien, le mal continuant à être défini en termes de moralité, de valeurs, d'idéologie courante. Le roman problématique propose au contraire des fins ambiguës, justement parce que tant le bonheur de Rastignac que le désespoir d'Emma Bovary mettent exactement et féroce­ment en question la notion acquise de « Bien » (et de « Mal »). En un mot, le roman problématique place le lecteur en guerre contre lui-même. Telle est la ligne de démarcation ; tout le reste pourra être (et souvent est) mis en commun. (1993 : 19-20)
- 28 Comme nous pouvons le constater, de cet extrait émerge encore une fois la conviction, que nous avons exposée dans les pages précédentes et que ces propos d'Eco viennent appuyer, selon laquelle dans les textes narratifs populaires s'instaurent, sur la base de codes narratifs et culturels standardisés, des rapports d'homologie et d'influence réciproque entre les thèmes narratifs conventionnels abordés et la vision idéologique, conformiste et paternaliste, proposée.
- 29 En outre, ainsi que le souligne avec persuasion Eco lui-même, bien que certains de ces textes (plus particulièrement, les romans-feuilletons réalistes et sociaux français du XIX^e siècle) se chargent d'aborder des questions sociales importantes, du moment qu'ils doivent respecter des précises exigences commerciales (publication à épisodes ou en séries, élargissement du lectorat) et narratives (création d'intrigues bien nouées, implication émotionnelle des lecteurs, satisfaction de leurs attentes), ces textes finissent par employer un vaste éventail d'artifices et de *topoi* narratifs hypercodés afin d'atteindre le plus grand nombre de destinataires, dont ils cherchent à rencontrer la faveur en leur proposant des histoires captivantes et complexes, marquées cependant par un final rassurant et une vision du monde manichéenne, où le bien triomphe et le mal est vaincu.
- 30 En effet, si les romans populaires (notamment *Les Mystères de Paris* et *Les Misérables*) – comme nous l'avons vu auparavant – structurent leur action dramatique selon les lois du modèle narratif aristotélicien afin que la catharsis, dans laquelle la péripétie se résout, vienne épurer les contrastes émotionnels provoqués chez les lecteurs, la dialectique, que ces ouvrages instituent entre le nœud compliqué des problèmes sociaux traités et le

dénouement positif proposé, fait en sorte qu'à « un véritable répertoire de dénonciation des contradictions atroces de la société » corresponde en même temps « un catalogue de solutions consolatoires » (Eco 1993 : 20). En d'autres termes, en voulant dénoncer les contradictions intolérables touchant la société qu'ils entendent critiquer, ces romans tendent à dénouer leurs intrigues emmêlées et chargées de *pathos* en offrant des solutions consolatoires, qui apaisent les passions des lecteurs et, en même temps, vont à la rencontre de leurs attentes, sans mettre nullement en question leur système idéologique et morale de référence. En recourant de nouveau aux mots de l'auteur de l'essai, à tout cela nous ajoutons que, selon cette conception du roman populaire, il est :

Impossible d'ouvrir une crise sans la résoudre. Impossible de solliciter l'indignation du lecteur au sujet d'une plaie sociale sans faire intervenir un élément venant guérir cette plaie et venger, en même temps que les victimes, le lecteur troublé. Le roman devient alors nécessairement une machine gratifiante, et puisque la gratification devra opérer avant la fin du texte, elle ne pourra évidemment pas être confiée à une libre décision du lecteur (ainsi que tend à faire le roman problématique, intimement « révolutionnaire »). La décision devra surprendre le lecteur comme si elle était absolument imprévisible, tout en étant exactement telle qu'il la désirait et l'attendait. Dans ce jeu de clins d'œil mutuels, l'essentiel est que le lecteur n'ait rien à faire pour la mettre en œuvre, voire qu'il puisse s'en remettre totalement au roman, machine à rêver des gratifications fictives. Ainsi, le héros charismatique du roman populaire sera quelqu'un qui, de concert avec l'auteur, possède un pouvoir que le lecteur n'a pas. (1993 : 20-21)

- 31 Dans ce passage, ce qui nous semble fondamental de souligner est l'idée que, même s'ils se donnent pour tâche d'évoquer des sujets sociaux épineux (les injustices, la pauvreté, les prévarications, etc.) dans le but d'éveiller autour d'eux l'indignation et la sensibilité des lecteurs, ces romans sont amenés à résoudre les tensions dramatiques ouvertes par l'entremise de héros charismatiques tout-puissants, dont les solutions spectaculaires et décisives, puisant dans un répertoire de « lieux communs » narratifs connus des lecteurs, à la fois surprennent et satisfont leurs attentes, tout en les entretenant dans la persuasion, illusoire et consolatoire, qui leur fait croire que tout a été réglé, alors que tout revient à être tel qu'auparavant.
- 32 Comme nous pouvons le voir, le dénouement de ces histoires, attendu et gratifiant, présuppose, selon l'analyse d'Eco, l'intervention de super-héros – tels des surhommes¹⁴ – qui, en mettant fin à des situations sociales insoutenables avec des actions éclatantes et efficaces, rentrent dans les bonnes grâces des lecteurs, aux yeux desquels ils s'érigent en justiciers des torts subis par les plus faibles et dont ils favorisent l'identification avec eux-mêmes. Pour lui, cette manière propre aux romans populaires de démêler les intrigues grâce à l'intervention de surhommes, à l'instar de Rodolphe de Gerolstein ou d'Edmond Dantès, montre que les réponses, que les éventuels questionnements moraux, psychologiques ou existentiels que les thématiques sociales affrontées posent aux lecteurs, doivent être fournies au moyen de solutions toutes faites qui, en leur tombant d'en haut et en les consolant, ramènent à l'ordre le complexe de leurs passions et convictions ayant été bouleversé, quoique superficiellement.
- 33 À ce propos, il convient d'observer que, de cet état de choses, il s'ensuit qu'on ne demande jamais aux destinataires de ce type d'ouvrages de pousser leurs questionnements plus loin pour obtenir des réponses plus profondes et « problématiques » (ce qui, au contraire, adviendrait justement dans les romans « problématiques ») et que leur rôle interprétatif se limite donc à reconnaître le « retour du déjà connu » et à jouir du plaisir que celui-ci entraîne.

- 34 Cette observation nous conduit en outre à considérer que, au lieu d'encourager une lecture véritablement consciente et critique des sujets qu'ils abordent, ces romans populaires, qui se servent d'un vaste répertoire de solutions narratives hypercodées et hyperconnues afin de consoler les lecteurs par le biais d'interventions providentielles de surhommes bienfaiteurs, tendent, de cette façon, à stimuler des interprétations tout aussi codées et conformistes.
- 35 C'est pourquoi nous sommes en mesure de soutenir que c'est à l'aune de ces correspondances – reliant le plan des codes narratifs et culturels, employés de façon sérielle et conventionnelle dans ce type de textes, au plan sémantique et idéologique de leurs lectures possibles – que nous pouvons mieux éclairer les rapports d'homologie et d'influence réciproque existant entre les structures textuelles de ces romans et la vision du monde paternaliste à laquelle ils se réfèrent.

Homologies et influences inter-structurelles à l'œuvre dans *Les Mystères de Paris* de Sue

- 36 À la lumière de ce que nous venons de dire, s'il y a un roman dans lequel, selon les dires d'Eco, se manifestent de manière probante ces rapports significatifs unissant le niveau des structures textuelles et le niveau des structures extratextuelles, il s'agit bien de *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Publié en feuilleton à partir de 1842, ce livre, considéré comme le premier texte de littérature de masse, constitue un exemple bien précis en mesure de prouver notre hypothèse, car, à sa lecture, il est possible – comme Eco le fait clairement – de mettre en évidence, par le recours à des codes de genre, les homologies et les influences qu'il existe entre les structures discursives et narratives, l'idéologie de l'auteur et le contexte des conditions économiques, sociales, historiques, éditoriales et culturelles de l'époque¹⁵.
- 37 Ce roman-feuilleton, qui s'est développé au fur et à mesure qu'en augmentait l'intérêt qui parvenait à captiver, autour du sort de ses protagonistes, de vastes et différentes couches de la population parisienne, raconte, avec en toile de fond le Paris du XIX^e siècle, les aventures du mystérieux Rodolphe, grand-duc de Gerolstein, dont le but est de redresser les injustices sociales touchant des pauvres travailleurs et de punir leurs bourreaux. Mû par un sentiment de générosité philanthropique et par un idéal de justice démocratique, le héros épouse à tel point la cause des gens du peuple maltraités que, pour leur venir en aide avec le plus grand désintéressement possible, il se fait passer pour un simple ouvrier, de façon à mieux comprendre leurs conditions de vie et à satisfaire leurs requêtes.
- 38 En plongeant dans un environnement social fait de misère, de violence et de prévarication, Rodolphe rencontre alors dans les bas-fonds de Paris une humanité abrutée et douloureuse. Composée d'une galerie riche et hétéroclite de figures criminelles ou vertueuses (comme, par exemple : le Chourineur, la Chouette, Jacques Ferrand, le Maître d'école ; Fleur-de-Marie, la famille Morel, Madame d'Harville, etc.), cette humanité, en se divisant entre bourreaux et victimes, est impliquée dans les événements les plus abjects et cruels. C'est précisément de là que naît son projet personnel de se dresser en justicier des torts et de réaliser, par le moyen d'interventions extraordinaires et hors la loi, les réformes sociales et politiques souhaitées, dans le but d'accomplir une sorte de justice divine sur terre.

- 39 Dans ce cadre, – fait étonnant et inouï à la fois – l'histoire du sort dramatique de ces personnages et des entreprises humanitaires de Rodolphe affecte si puissamment la sensibilité des lecteurs que ceux-ci non seulement parviennent, à un moment donné de la parution du roman-feuilleton, à en influencer, à travers les lettres qu'ils adressent à Sue, la rédaction de la suite des épisodes, mais, emportés par les idées démocratiques et réformistes qui y sont diffusées, ils vont même participer aux révolutions populaires de 1848, désireux, en tant qu'acteurs sociaux, de mettre en œuvre leur plan de revendications politiques s'inspirant justement des *Mystères de Paris*¹⁶.
- 40 Dans cette optique, ce que nous tenons le plus à remarquer ici est l'idée selon laquelle c'est cet ensemble de circonstances – comprenant les exigences narratives liées au développement de l'intrigue, les conditionnements de l'industrie culturelle, l'assouvissement des attentes des lecteurs, la situation historique et politique en effervescence, les convictions socialistes professées par Sue – qui contribue à peser sur l'écriture de son livre. En effet, en tenant compte de ces circonstances, l'auteur est amené à trouver des solutions narratives qui, si elles dénoncent aux yeux du public les problèmes les plus graves des milieux sociaux parisiens les plus défavorisés, lui offrent cependant des exemples de leur résolution qui, quoique providentiels, restent tout de même consolatoires.
- 41 Grâce à ces explications, nous comprenons mieux, à présent, pourquoi, afin de réaliser son projet, Sue décide d'opter pour la solution narrative, de laquelle dérivent toutes les autres solutions et à laquelle nous avons fait allusion précédemment : c'est-à-dire, faire de Rodolphe de Gerolstein un surhomme omnipotent et charmant, avec qui pouvoir à la fois résoudre extraordinairement les problèmes, séduire les lecteurs, en en provoquant l'identification à lui, et proposer une vision réformiste et consolatoire de la réalité sociale.
- 42 Du point de vue de l'intrigue, la dynamique narrative, suivant laquelle Sue fait en sorte que le héros puisse accomplir ses tâches, prévoit le schéma d'action suivant : Rodolphe intervient, à l'aide de moyens (la force, le charisme, l'argent, la générosité, le zèle, etc.) qu'il possède de manière exceptionnelle, pour redresser, en tant que justicier social, les torts subis par des pauvres gens du peuple et pour infliger des punitions exemplaires à leurs persécuteurs. En faisant cela, il entre en contact avec une multitude de personnes, dont l'auteur raconte amplement les histoires constituant autant de récits qui, en s'alternant et en s'entrecroisant, tournent autour des personnages principaux, tels que, par exemple, Fleur-de-Marie, la Chouette, le Chourineur, le Maître d'école, Ferrand, Clémence d'Harville, etc.
- 43 Dans le cadre de cette dynamique narrative, afin de rendre les histoires de ces protagonistes, ainsi que les entreprises de Rodolphe, passionnantes et captivantes, de manière à ce que les lecteurs puissent toujours s'y identifier et en rester, en même temps, surpris et gratifiés, Sue structure l'intrigue de sorte qu'elle doive sans cesse leur fournir – comme l'écrit Eco lui-même – « de très hautes pointes d'information, c'est-à-dire d'inattendu » et « de vastes phases de redondance, c'est-à-dire s'arrêter longuement sur l'inattendu de façon à le rendre familier¹⁷ » (1993 : 58-59). D'après le spécialiste piémontais, le romancier français se sert, à cet effet, de différents moyens et modèles narratifs dans le but de dispenser, dans les parties du récit où la narration atteint le maximum de tension, des informations tout à fait inattendues et de distribuer, par la suite, ces mêmes informations à intervalles réguliers et de manière répétée, de façon à ce

que tout ce qui était considéré au début comme inattendu et nouveau devienne progressivement acquis et attendu.

- 44 Selon son analyse, soucieux d'entretenir continuellement l'intérêt des destinataires, en les tenant en haleine semaine après semaine ou jour après jour, Sue est obligé d'organiser le récit de sorte à varier les révélations et les rebondissements, mais aussi à les réitérer, sous formes différentes et à plusieurs reprises, afin que les destinataires puissent constamment s'en souvenir, les reconnaître et en prouver du plaisir. De plus, en raison des conditionnements éditoriaux dus à la publication en épisodes, il fait en sorte que les interventions de Rodolphe, en apportant ces révélations et ces rebondissements dans les moments de tension maximale d'un épisode, parviennent à résoudre les problèmes de son protagoniste et à dénouer ainsi l'intrigue, ce qui lui donne aussi la possibilité, en suspendant cette histoire, de passer, dans l'épisode suivant, au récit de l'histoire d'un autre protagoniste. De cette façon, les exploits du grand-duc obtiennent le résultat de dissiper la tension accumulée au cours d'un épisode et de récompenser les lecteurs par les informations attendues, tandis que la fin du même épisode, en en déterminant le dénouement et en en prévoyant le début d'un autre, à la fois permet à l'auteur de s'occuper d'un autre bloc narratif et contribue à créer chez les lecteurs une nouvelle attente.
- 45 Dépendant des lois qui réglementent la distribution du feuilleton, ce mécanisme narratif imaginé par Sue parvient, de la sorte, à captiver un public toujours plus large et intéressé, qui s'enthousiasme pour ses personnages favoris et veut en suivre le sort jusqu'au bout. En même temps, ce mécanisme induit l'écrivain français, fort du succès grandissant de son roman et désireux d'en prolonger la durée, à multiplier les interventions de Rodolphe qui, en comportant une augmentation considérable des histoires et des héros, amplifient démesurément la structure narrative de l'ouvrage. Face à cette multiplication des histoires et des héros, lorsque, poussé par les exigences du marché et les demandes des lecteurs, il est amené à reprendre la narration de l'histoire déjà entamée d'un protagoniste, Sue est contraint, en plus de leur fournir de nouvelles révélations, de leur rappeler le déjà dit, c'est-à-dire les informations essentielles qu'ils ont probablement oubliées avec le temps.
- 46 Dans ce contexte, il nous semble important d'insister sur le fait que, en apportant de nouvelles informations ou en évoquant le déjà dit, l'auteur des *Mystères de Paris* fait constamment appel au « retour du déjà connu », qui se traduit par l'exploitation de tout un ensemble de procédés et de *topoi* narratifs et culturels sériels, qui ont pour objectif de produire chez les destinataires la satisfaction d'attentes et le plaisir de gratifications toujours continues et renouvelables, mais, en substance, émotionnellement et culturellement stéréotypés.
- 47 La réitération des informations concernant les personnages principaux, comme par exemple le rappel de certaines de leurs caractéristiques typiques, physiques ou morales ; la répétition de leurs expressions ou de leurs gestes les plus marquants ; l'emploi de *topoi* littéraires qui, en étant très connus des lecteurs, obtiennent auprès d'eux des effets de reconnaissance sûrs et évocateurs ; l'utilisation de lieux communs populaires, facilement repérables, pour l'évocation de sensations et d'idées à l'impact immédiat sur l'imaginaire collectif de l'auditoire ; la proposition d'archétypes littéraires, très répandus pour bien caractériser les différents personnages et les rendre plus identifiables, représentent tous des moyens et des modèles narratifs qui fonctionnent – ainsi que nous l'avons dit précédemment – comme des codes de genre communs et sériels permettant à Sue de

proposer un produit culturel standardisé et attendu, qui conduit le public à le consommer de manière à s'identifier au déjà connu et à s'en consoler, tout en éprouvant une certaine jouissance et en faisant correspondre ses attentes avec les principes d'une société idéologiquement et moralement conformiste.

- 48 L'emploi de tous ces procédés et modèles conventionnels, associé au choix de dénouer, de façon narrativement et idéologiquement stéréotypée, les autres histoires formant la trame des *Mystères de Paris*, reflète, selon l'étude d'Eco, la vision du monde conformiste et l'idéologie paternaliste de Sue, qui se manifestent en tant que telles malgré sa sincère adhésion politique au socialisme et son méritoire projet romanesque de réformisme social. En effet, bien que le romancier français ait fait en sorte que Rodolphe mette en place, tout au long du roman, des mesures concrètes aptes à combattre les maux frappant les plus défavorisés et d'en améliorer les conditions de vie – comme, par exemple, l'ouverture d'une banque des pauvres, ou bien la création de la ferme de Bouqueval, où le grand-duc envoie travailler tous ceux qui ont perdu leur travail –, « aucune de ces réformes n'envisage d'accorder une nouvelle autonomie au “peuple”, qu'il soit classe laborieuse ou classe dangereuse » (Eco 1993 : 69).

- 49 En dehors de la dimension de rêve et de gratification dans laquelle elles plongent les lecteurs, toutes les interventions surprenantes et les réformes « socialistes » entreprises par Rodolphe se révèlent être des réalités utopiques, puisqu'elles n'ont pas l'intention de proposer un changement effectif de la société, ni de bousculer le système d'idées et de valeurs des lecteurs ou de leur offrir une vision du monde différente et plus « problématique ». Au contraire, en citant à nouveau les mots d'Eco,

Une fois encore, il s'agit de consoler le lecteur en lui montrant que la situation dramatique est résolue ou résoluble, mais de façon telle qu'il ne cesse de s'identifier à la situation du roman dans sa globalité. La société sur laquelle le chirurgien Rodolphe opère en guérisseur miracle *reste celle d'avant*. Si elle était différente, le lecteur ne s'y reconnaîtrait plus et la solution, fictive en soi, lui paraîtrait invraisemblable. Du moins lui serait-il impossible d'y participer.¹⁸ (1993 : 68)

- 50 Dans ce passage, ce que l'auteur de l'essai nous laisse entendre est que, du moment qu'il se propose de s'emparer d'un public de lecteurs qui puisse à la fois s'identifier à ses héros et à ses histoires et goûter aux solutions spectaculaires et consolatoires des problèmes qu'il aborde, le roman populaire fait en sorte qu'à cette stratégie narrative doive correspondre la représentation d'une société idéologiquement statique et rassurante, dans laquelle les lecteurs soient en mesure de trouver leur place et des réponses précises à leurs questions. De la même façon, même si son projet est de véhiculer une vision du monde plus dynamique et réformiste, ce genre de roman dispose sa structure narrative de manière à ce qu'elle offre, en plus de l'inattendu, aussi la répétition de l'attendu et que tout cela soit fait au travers de codes narratifs et culturels conventionnels connus du public, afin que celui-ci puisse reconnaître dans le nouveau ce qu'il connaît déjà, qui est ce qui lui procure le plus de plaisir et de gratification.

L'apaisement – qui, dans le roman commercial, résulte de la consolation par répétition de l'attendu – se présente, sous une formulation idéologique, comme la réforme destinée à changer certaines choses afin que tout reste immuable : ce qui revient à nommer l'ordre, né de l'unité dans la répétition, de la stabilité des sens acquis. Idéologie et structure narrative se rejoignent en une union parfaite. (Eco 1993 : 69-70)

- 51 Cette dernière citation nous conduit finalement à affirmer que, dans ce type d'ouvrages, dont les exigences narratives principales dépendent étroitement des attentes de

l'auditoire et des lois du marché éditorial, se créent des rapports d'homologie et d'influence réciproque entre le plan de l'organisation textuelle (formelle et thématique à la fois) et le plan de l'interprétation idéologique, historique et culturelle. Comme nous avons pu le voir à propos de la série de Superman et nous pouvons le constater même ici, ces rapports sont mis en évidence par des codes de genre, qui permettent la génération et la réception de messages offrant aux lecteurs une vision du monde, qui demeure, en fin de compte, stéréotypée et consolatoire¹⁹.

Homologies et influences inter-structurelles à l'œuvre dans la série de James Bond de Fleming

- 52 Toujours dans le but d'illustrer l'idée centrale de notre travail, selon laquelle les rapports d'homologie et d'influence réciproque entre les structures textuelles et les structures extratextuelles, caractérisant les ouvrages narratifs sériels analysés par Eco, peuvent être expliqués en recourant à des codes de genre conventionnels, connus aussi bien des auteurs que des lecteurs, nous allons à présent nous occuper d'un autre cas, particulièrement significatif, d'étude sémiologique de ce type. Ce cas d'étude, qui fait l'objet de l'essai *Les structures narratives chez Fleming*, porte sur l'examen des structures narratives dans les textes d'Ian Fleming, consacrés à la série de James Bond.
- 53 Comme tout le monde le sait, étant donné que le personnage de l'agent secret 007 est devenu l'un des mythes les plus représentatifs de la culture de masse de notre temps, les livres de Fleming racontent, dans leur *fabula* identique et invariante, les aventures de James Bond, qui est envoyé par le *Secret Intelligence Service* de Londres (dont le directeur est M) dans un lieu donné pour mettre fin aux activités économiques illicites organisées par un individu à l'aspect monstrueux (appartenant souvent aux Services secrets soviétiques), qui fait le jeu des ennemis de l'Occident. En affrontant cet individu, Bond rencontre une femme qui lui est soumise et que le fascinant agent britannique libère, en établissant avec elle une relation érotique, qui est interrompue par sa capture, par le méchant, et sa torture. Mais, malgré cela, Bond parvient à battre son rival, qui est tué horriblement, et il peut finalement se reposer dans les bras de la femme, qu'il est cependant destiné à perdre.
- 54 Compte tenu de ce résumé général de la trame de chacun des onze romans et de chacune des nouvelles du recueil qu'il examine, ce qui est important de remarquer est le fait qu'Eco identifie dans ces textes la présence, sur le plan narratif, d'une série d'oppositions fixes autour desquelles chaque récit est structuré. Plus précisément, il reconnaît dans ces récits quatorze couples qui constituent des invariants et qui, sur la base des différentes interactions entre eux et avec des couples mineurs qui en constituent les variantes et agissent dans les divers ouvrages, représentent des oppositions de caractères. Parmi ces oppositions on peut citer, par exemple, Bond vs M, Bond vs Méchant, Méchant vs Femme, Femme vs Bond, oppositions de caractères qui, à leur tour, incarnent des oppositions de valeurs, comme, par exemple, Monde Libre vs Union Soviétique, Grande Bretagne vs Pays non anglo-saxons, Amour vs Mort, Exceptionnalité vs Mesure, Loyauté vs Déloyauté, etc.
- 55 En outre, le sémiologue note que dans tous les livres de la série, bien qu'ils donnent naissance à des situations narratives assez nombreuses et variées en interagissant entre eux, les divers éléments, composant ces couples invariants d'oppositions, organisent la structure des différentes intrigues « selon un *code fixé à l'avance*²⁰ » (Eco 1993 : 180), c'est-

à-dire selon une règle, ou un modèle narratif fixe et identique. Comme le dit Eco lui-même en utilisant la métaphore du jeu, en vertu de ce modèle, dans chacun de ces ouvrages le récit résout la partie, où ce jeu d'oppositions de caractères et de valeurs se déroule, de manière à ce que toutes les « situations de jeu » (1993 : 180) représentées soient réglées en suivant un code, qui a été établi à l'avance par Fleming et qui revient, de façon fixe et identique, dans tous les textes (par exemple : M bat Bond, Bond bat Méchant, Monde Libre bat Union Soviétique, Mort bat Amour, Mesure bat Exceptionnalité, etc.).

- 56 À travers ces observations, ce que l'auteur italien veut notamment mettre en évidence est le fait que, dans chaque texte de cette série, toutes les situations narratives oppositionnelles peuvent être interprétées en termes de jeu, à savoir comme des parties que tous les protagonistes, et James Bond en particulier, doivent essayer de gagner pour sauver leur vie ou alors pour mener à bien une certaine activité ou une mission entreprise.
- 57 De plus, toujours en soulignant la fonction narrative remplie par le « jeu » et la possibilité de considérer l'intrigue même du roman chez Fleming comme une « partie », Eco affirme :
- Le roman, étant donné les règles combinatoires des couples d'oppositions, se déroule comme une suite de « coups » répondant à un code, et obéissant à un schéma parfaitement réglé. Le schéma invariable est le suivant : A. « M » joue et confie une mission à Bond ; B. Le Méchant joue et apparaît à Bond (éventuellement sous une forme substitutive) ; C. Bond joue et inflige un premier échec au Méchant – ou bien le Méchant inflige un premier échec à Bond ; D. La Femme joue et se présente à Bond ; E. Bond souffle la Femme : il la possède ou entreprend sa séduction ; F. Le Méchant capture Bond (avec ou sans la Femme, ou en des moments différents) ; G. Le Méchant torture Bond (avec ou sans la Femme) ; H. Bond bat le Méchant (il le tue, ou tue son substitut, ou assiste à sa mort) ; I. Bond convalescent s'entretient avec la Femme, qu'il perdra par la suite. (1993 : 181)
- 58 La particularité de ce schéma narratif réside dans le fait qu'il est invariant et que tous ses éléments essentiels se retrouvent à l'identique dans tous les ouvrages, auxquels cependant s'ajoutent également d'autres éléments, qui – comme nous l'avons dit précédemment – constituent des variations qui enrichissent les histoires avec des solutions imprévues, mais qui n'altèrent toutefois pas la séquence narrative de base. Comme le fait très bien remarquer l'auteur de l'essai, si les multiples variations et inventions secondaires contribuent, avec leur caractère imprévisible et sensationnel, à rendre les aventures de 007 fascinantes, ce qui, en revanche, permet à la machine narrative de Fleming de rencontrer un succès sans égal auprès du public de masse et de la critique est plutôt « le retour d'un schéma habituel dans lequel le lecteur reconnaîtra quelque chose de déjà vu auquel il s'est attaché » (1993 : 187).
- 59 Indépendamment de la curiosité et du suspense liés à l'attente de faits nouveaux et en dépit de la prévisibilité des coups joués et des résultats obtenus, relatés par ce schéma narratif invariable, ce qui, selon lui, suscite le plus l'intérêt du lecteur et lui procure le plus grand plaisir « consiste à se trouver plongé dans un jeu dont il connaît les pions et les règles – et l'issue –, en prenant plaisir à suivre les infimes variations par lesquelles le vainqueur réalisera son coup » (1993 : 187-188).
- 60 Au vu de cette dernière remarque, ce que nous tenons le plus à mettre en relief est le fait que, également dans cette analyse, Eco relève que, plutôt que par la quantité considérable d'informations toujours variées et inattendues, les textes de la série de James Bond, tout comme les autres textes évoqués précédemment, frappent le lecteur par l'abondance excessive d'informations identiques et attendues, c'est-à-dire par leur redondance. De

plus, il note que, en vertu de cette redondance, ce genre d'ouvrages, en faisant semblant de stimuler le lecteur, « le conforte en réalité dans une sorte de paresse imaginative, et il offre de l'évasion en racontant non pas l'inconnu mais le déjà connu » (1993 : 187).

61 La technique de la redondance des informations, qui produit le « retour du déjà connu » – comme nous avons pu le remarquer tout au long de notre exposé et, en premier lieu, dans la partie concernant *Superman* – est d'autant plus présente et valide dans les textes de Fleming qu'elle est, d'après Eco, l'un des moyens narratifs les plus importants sur lesquels se fondent le fonctionnement et le succès des séries dans leur ensemble.

62 En effet, dans l'essai *L'innovazione nel seriale (L'innovation dans le sériel)* inclus dans *Sugli specchi e altri saggi*²¹, en traitant des différentes formes de sérialité dans les produits de la communication de masse et en y abordant notamment le cas de la série, Eco soutient que :

Dans une série, l'utilisateur croit jouir de la nouveauté de l'histoire, tandis que, de fait, il jouit par la récurrence d'un schéma narratif constant et il est satisfait du fait qu'il retrouve un personnage connu, avec ses tics, ses expressions figées, ses techniques de résolution des problèmes... En ce sens, la série répond au besoin infantile, mais non pour autant morbide, de réécouter toujours la même histoire, de se trouver consolés par le retour de l'identique, superficiellement masqué²². (2004 [1985a] : 129, N.T.)

63 Toutefois, ce « retour de l'identique » ne se limite pas à concerner seulement les structures narratives, en n'affectant que les personnages et leurs traits psychologiques, les situations, les thèmes et les valeurs proposés. Il se rapporte également au cadre historique, idéologique et culturel qui se dégage de l'examen de ces aspects des ouvrages. La preuve en est, selon le sémiologue italien, le fait que, en relatant les exploits de cet agent secret britannique qui, en pleine Guerre Froide, parvient à vaincre, à chaque fois qu'ils apparaissent, les Russes, Fleming n'hésite pas à décrire ces derniers comme le Mal par excellence pour les Occidentaux. De la même manière, l'auteur anglais présente les méchants comme ayant des traits physiques ou moraux monstrueux et des comportements exceptionnels (au sens de hors norme et donc forcément négatifs), qui sont opposés à ceux de 007, qui reproduisent normativement les codes de la beauté et de la morale de l'Occident. Il recourt aussi, dans la représentation des personnages non anglo-saxons, à un ensemble de clichés et d'idées reçues visant à connoter négativement, sur un plan racial et culturel d'infériorité, surtout les populations méditerranéennes, africaines ou asiatiques mentionnées, afin de démontrer la supériorité de l'homme britannique, incarnée, bien évidemment, par James Bond. Ainsi, Fleming, pour rendre ce jeu d'oppositions de caractères et de valeurs efficace et manifeste, emploie-t-il des archétypes, des stéréotypes et des *topoi* tellement communs et figés dans l'imaginaire collectif des lecteurs que la vision idéologique du monde que ses livres leur proposent peut à juste titre être définie comme conformiste et manichéenne²³.

64 Selon Eco, cette vision du monde ne doit pas pour autant être directement associée à des choix idéologiques personnels de l'auteur ou résulter, par voie de conséquence, des histoires et des thématiques traitées. Au contraire, elle doit être considérée comme conformiste et manichéenne « pour des raisons de commodité » (Eco 1993 : 190), c'est-à-dire pour des raisons narratives, émanant de la stratégie esthétique et commerciale adoptée, qui a pour objectif de satisfaire les attentes des lecteurs (via la narration d'aspects surprenants et attachants, l'identification aux protagonistes, la réitération du déjà connu, etc.) et de les consoler avec des intrigues qui sont dénouées positivement, où leurs héros l'emportent et les ennemis succombent.

- 65 Dans cette optique, les oppositions de caractères et de valeurs, schématisées et exploitées de manière si conventionnelle, sont utilisées exactement à ces fins, auxquelles visent aussi certains des noms parlants des personnages, qui sont justement choisis en vertu de leur propriété évocatrice, de façon à ce que leur impact sur le public ne puisse qu'être immédiat et saisissant. Des noms, tels que Red Grant, pour désigner le méchant, au service des communistes, travaillant pour l'argent et dûment subventionné, Le Chiffre, pour le méchant ayant le vice du jeu, Auric Goldfinger, pour celui qui est obsédé par l'or, Dr. No, évoquant toute une symbolique du négatif, etc., en sont la preuve.
- 66 En outre, toujours dans le but de construire une machine narrative à succès, Fleming déploie sa stratégie, fondée – comme nous venons de le voir – sur ce jeu habile d'oppositions codées et manichéennes, non seulement au niveau des structures narratives et idéologiques, mais aussi au niveau des structures littéraires et culturelles. En ce sens, ce qu'Eco remarque est le fait que le romancier britannique adopte deux techniques narratives principales qui – visant, la première, à relater l'enchaînement effréné et tendu des événements principaux et, la seconde, à s'attarder à décrire minutieusement des objets, des paysages ou des actes apparemment accessoires – interviennent pour fournir une « *description du déjà connu* » et une « *suggestion littéraire*²⁴ » (1993 : 198), afin que ce qui est raconté soit aisément reconnu par les lecteurs et en stimule les possibilités d'identification.
- 67 En d'autres termes, d'après lui, dans ses livres Fleming mélange délibérément et savamment ces deux techniques qui, bien évidemment, donnent naissance à deux styles narratifs différents, l'un correspondant à la représentation diégétique d'une action entraînante et exceptionnelle, l'autre à la représentation mimétique, par des images et des mots « photographiquement » bien définis, de choses du quotidien. Selon Eco, le but de son opération est de rendre alternées et complémentaires les diverses parties d'un récit qui, dans les moments de tension maximale, interrompt le flux palpitant de la narration de faits et de gestes invraisemblables pour s'arrêter sur la description ou l'explication de ces aspects vraisemblables, qui sont connus et attendus par les lecteurs.
- 68 Ainsi que le précise le sémioticien italien, ces digressions descriptives ou explicatives, qui semblent anecdotiques, mais qui portent, en revanche, sur des éléments cruciaux du récit, ne doivent pas être entendues, à la manière, par exemple, d'un Salgari ou d'un Verne, comme des descriptions de l'inhabituel (tel que l'assaut d'un fort) ou comme des compléments d'informations encyclopédiques (tel qu'un développement sur le séquoia). Bien au contraire, qu'elles soient axées sur une partie de cartes, ou une voiture de série, ou la voiture d'un train ou le menu d'un restaurant, elles concernent des descriptions d'objets et de situations, possibles et désirables, sur lesquels « Fleming s'attache à nous restituer le *déjà vu* avec une technique photographique, puisque c'est sur le *déjà vu* que fonctionnent nos capacités d'identification²⁵ » (1993 : 198).
- 69 Cette opération narrative, bien organisée et très efficace, s'appuyant sur un jeu d'oppositions manichéennes, d'ordre caractériel et idéologique, et cherchant à atteindre l'activation de processus de participation psychologique et de reconnaissance culturelle chez les lecteurs, mise aussi sur un jeu d'influences littéraires, d'auteurs et de courants différents et variés, qui a pour résultat tant de solliciter une lecture ironique, auprès du public le plus cultivé, que de créer un effet émotionnel “Kitsch” auprès du public le moins averti. Ce jeu d'influences se sert, selon Eco, d'un collage de citations, de réminiscences et de suggestions littéraires, directes et indirectes, qui vont, d'un côté, de Novalis à Tolstoï, de Wilde à Byron, et, d'un autre côté, de Dekobra à D'Aurevilly, en passant par les

feuilletonistes français. Elles sont utilisées exactement pour évoquer des situations et des « lieux » topiques chers aux lecteurs, mais aussi pour « ennoblir » des histoires, qui sont essentiellement caractérisées par des faits criminels et prosaïques. Comme il le dit en conclusion de son essai sur la série de James Bond,

[...] la *contaminatio* entre résidu littéraire et chronique brutale, entre XIX^e et science-fiction, entre excitation aventureuse et froideur robbe-grilletienne nous semble être les éléments instables d'une construction parfois fascinante, qui existe souvent grâce à ce bricolage hypocrite, et réussit de temps à autre à masquer sa nature de ready-made pour se donner des airs d'invention littéraire. Dans la mesure où elle autorise une lecture complice et avertie, l'œuvre de Fleming constitue une machine à évasion fort réussie, résultat d'un bel artisanat narratif ; dans la mesure où elle offre à certains le frisson de l'émotion poétique privilégiée, elle est une énième manifestation du Kitsch ; dans la mesure où elle déchaîne chez beaucoup des mécanismes psychologiques élémentaires où manquerait le moindre détachement ironique, elle n'est qu'une opération d'une industrie d'évasion, plus subtile mais non moins mystifiante. (1993 : 206-207)

- 70 Dans le cadre de la stratégie esthétique et commerciale mise en œuvre par le romancier anglais, ce qui est important, selon nous, de noter, au vu des considérations d'Eco exposées, est le fait que, du moment qu'elles sont fixes et qu'elles reviennent à l'identique dans chacun des ouvrages de Fleming, les oppositions de caractères et de valeurs affectant leur plan narratif, littéraire, idéologique et culturel constituent des invariants hypercodés, sur la base desquels Eco établit des homologies structurales, formelles et thématiques à la fois, entre tous les épisodes de la série. De plus, ce qui nous semble tout aussi significatif de remarquer est le fait que ces homologies structurales ne peuvent être instituées qu'à partir de l'utilisation de procédés, de modèles et de *topoi* narratifs conventionnels qui, en tant que codes de genre socialement partagés, en structurant les histoires racontées autour de ce jeu d'oppositions axiologiquement figées, tendent à promouvoir auprès des lecteurs une vision conformiste et manichéenne du monde qui va à la rencontre de leurs attentes, sans jamais les problématiser en aucune manière.

Conclusion

- 71 Ce constat, qui fait écho à toutes les conclusions que nous avons pu tirer des analyses d'Eco présentées dans notre article, nous conduit enfin à bien souligner le rôle que ces codes de genre narratifs et culturels remplissent, dans les textes narratifs sériels étudiés, aussi bien au niveau de leur production qu'au niveau de leur réception.
- 72 L'existence, dans ces mêmes textes, de rapports d'homologie et d'influence entre leurs éléments structurels formels et thématiques, d'une part, et les aspects commerciaux, historiques, sociaux, idéologiques et culturels qui les caractérisent, d'autre part, nous permet en effet d'affirmer que l'emploi de ces codes, s'il contribue à la création de récits bien structurés et captivants, finit cependant par en standardiser considérablement les interprétations par les lecteurs, car ces derniers sont amenés à reconnaître et à apprécier dans ces récits le retour, attendu et consolatoire, de personnages, de situations, de thèmes et de valeurs que ces codes infailliblement véhiculent.
- 73 En tenant compte de cette dernière observation, nous pouvons à présent mieux comprendre l'importance capitale que ces codes de genre, ainsi employés et envisagés, revêtent dans notre examen autour de la réflexion d'Eco sur la sérialité dans les textes narratifs populaires.

- 74 En développant, au cours de notre étude, cette problématique d'un point de vue à la fois théorique et critique, nous avons d'abord voulu focaliser notre attention sur ces codes qui, entendus, sous l'angle de la sémiotique textuelle, comme des règles de genre hypercodées, font partie de l'encyclopédie et des compétences intertextuelles partagées aussi bien des auteurs que des lecteurs de ce type de textes.
- 75 Ensuite, en appliquant ces codes à la description des rapports d'homologie et d'influence inter-structurels, mis en évidence par Eco et concernant les ouvrages narratifs sériels qu'il examine, nous avons pu montrer que les procédés, les *topoi* et les modèles narratifs et culturels conventionnels qui les caractérisent le plus, peuvent être justement considérés comme des codes de genre largement connus.
- 76 En outre, ce faisant, nous avons également pu remarquer que ces codes sont employés par les auteurs de ces ouvrages de façon sérielle et stéréotypée, afin d'axer leurs récits autour de héros qui, en répétant à l'identique les mêmes actions d'épisode en épisode, se laissent facilement reconnaître et apprécier par les lecteurs, qui peuvent ainsi s'identifier à eux et être poussés à lire la suite de leurs histoires.
- 77 Ce constat nous a permis finalement d'affirmer que si, d'une part, ces procédés, ces *topoi* et ces modèles sériels et standardisés servent aux auteurs à captiver les lecteurs et à soutenir leur intérêt pour ce genre de récits, ils finissent, d'autre part, en stimulant, lors de leur lecture, des mécanismes psychologiques de « consolation » et des processus cognitifs de décodage du « déjà connu », par les entretenir dans un système d'idées et de valeurs consolidé, sans pour autant les amener à le mettre en question.

BIBLIOGRAPHY

- Aristote (1990), *Poétique*, Paris : Librairie générale française.
- Aristote (1998), *Rhétorique : livres I, II et III*, Paris : Gallimard.
- Barthes, R. (1957), *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil.
- Eco, U. ([1964] 2008), *Apocalittici e integrati*, Milano : Bompiani.
- Eco, U. ([1978] 2005), *Il superuomo di massa*, Milano : Bompiani.
- Eco, U. ([1985a] 2004), *Sugli specchi e altri saggi*, Milano : Bompiani.
- Eco, U. (1985b), *Lector in fabula*, Paris : Grasset [(1979), Milano: Bompiani].
- Eco, U. (1993), *De Superman au Surhomme*, Paris : Grasset.
- Fleming, I. (1953-1966), les quatorze volumes de la série James Bond, de *Casino Royale* à *Meilleurs vœux de la Jamaïque*, Presses Internationales, Plon, Bragelonne.
- Genette, G. (1972), *Figure III*, Paris : Éditions du Seuil.
- Gramsci A. (1971), *Quaderni del carcere. Letteratura e vita nazionale*, Roma : Editori Riuniti.
- Jauss, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard.

Siegel J., Shuster J. (1938), *Superman*, DC Comics.

Sue, E. ([1842-1843] 1963), *Les Mystères de Paris*, Paris : Pauvert.

NOTES

1. Cette expression est tirée du titre, *La structure de la consolation*, d'un paragraphe faisant partie de l'essai d'Eco sur le romancier français, intitulé *Eugène Sue : le socialisme et la consolation*, qui est inclus dans son livre *De Superman au Surhomme* (1993 : 35-71) et qui fera l'objet d'un examen approfondi de notre part dans les pages suivantes.

2. Dans cet essai, intitulé *Le mythe de Superman*, Eco explique, à travers une analyse linguistique, sociologique et littéraire approfondie de la bande dessinée éponyme, comment le mythe de Superman a été fabriqué et s'est diffusé, avec beaucoup de succès, auprès d'un public aussi large que varié. Au-delà de cette analyse, cet essai s'avère également très important parce qu'il inaugure un type de démarche analytique, qui aura de nombreux points communs avec les études sémiologiques de Roland Barthes portant elles aussi sur les nouveaux mythes de la société de masse (nous pensons notamment aux célèbres analyses barthesiennes sur « Le bifteck et les frites », « Le Tour de France comme épopée », « Strip-tease », « La nouvelle Citroën », etc., incluses dans *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957).

3. Dans l'essai *L'uso pratico del personaggio (L'usage pratique du personnage)* appartenant à *Apocalittici e integrati*, en reprenant polémiqement des observations faites, entre autres, par Croce et Lukács, Eco distingue les catégories du « type » et du « topos » rapportées au personnage littéraire (Cf. Eco 2008 [1964] : 187-218. Cet ouvrage n'a pas été traduit en français). Il nous semble bon de rapporter ici cette considération d'Eco, car elle nous paraît très pertinente : « C'est raisonnable l'hypothèse selon laquelle tout récit qui procède par *topoi*, sur le plan de l'utilisation pratique, ne communique que des messages pédagogiquement "conservateurs" ; le *topos* est préétabli, donc il reflète un ordre qui préexiste à l'œuvre ; seule une œuvre qui crée *ex novo* un type humain peut proposer une vision du monde et un programme de vie qui soient *au-delà* d'un certain état de choses » (Eco 2008 [1964] : 217, Notre Traduction, abrégée par la suite en N.T. Les italiques sont de l'auteur).

4. « Chez Superman, en revanche, le temps qui est mis en crise est *le temps du récit*, c'est-à-dire la notion de temps reliant un récit à l'autre. À l'intérieur d'une histoire, Superman accomplit une action donnée (par exemple, il met en déroute une bande de gangsters) et l'aventure s'arrête là. Le même *comic book*, ou celui de la semaine suivante, propose une nouvelle histoire. Si celle-ci reprenait Superman au point où elle l'avait laissé, notre héros ferait un pas vers la mort. [...]. Les scénaristes de Superman ont donc imaginé une solution très maline et indéniablement originale. Ces aventures se déroulent dans une sorte de climat onirique [...] où il est extrêmement difficile de distinguer ce qui est arrivé avant de ce qui est arrivé après, le narrateur reprenant continuellement le fil de l'histoire, comme s'il avait oublié de préciser quelque chose et voulait ajouter des détails à ce qu'il vient de dire » (Eco 1993 : 124-125. Les italiques sont de l'auteur).

5. « Superman tient en tant que mythe uniquement si le lecteur perd le contrôle des rapports temporels et renonce à les prendre pour base de raisonnement, s'abandonnant ainsi au flux incontrôlable des histoires qui lui sont racontées en restant dans l'illusion d'un présent continu. Puisque le mythe n'est pas isolé exemplairement dans une dimension d'éternité, car, pour pouvoir être partagé, il doit être plongé dans le flux de l'histoire en acte, cette histoire en acte est niée comme flux et conçue comme présent immobile » (Eco 1993 : 128).

6. Cette dimension idéologique et communicationnelle qu'a le mythe chez Eco est en partie redevable, selon nous, de la conception du mythe – entendu comme un message, fruit d'une construction communicationnelle et sujet à des modes et à des procédés de signification – qui est

celle que Roland Barthes propose dans son célèbre *Le mythe, aujourd'hui*, dernier essai de *Mythologies*. Ici, le sémiologue français soutient en effet que le mythe est construit par l'« Idéologie » dominante de la société bourgeoise qui tend à faire passer par « Nature » ce qui est le produit de l'« Histoire », par simple, authentique, éternel et rassurant ce qui est, en revanche, complexe, fabriqué, historique et contradictoire. À ce propos il écrit : « En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse ; les choses ont l'air de signifier toutes seules » (1957 : 217).

7. « [...] une structure narrative exprime un monde, ce dont on se rend davantage compte en montrant combien ce monde a une configuration identique à la structure qui l'exprimait. Le cas de Superman nous conforte dans cette hypothèse. Si l'on examine les "contenus" idéologiques des histoires de Superman, on s'aperçoit que, d'un côté ils se soutiennent et fonctionnent d'un point de vue communicatif grâce à la structure de la série narrative ; d'un autre côté, ils concourent à définir la structure qui les exprime comme une structure circulaire, statique, véhicule d'un message pédagogique substantiellement immobiliste » (Eco 1993 : 138).

8. Nous citons cette expression (en italien, « ritorno del già noto ») depuis l'essai I "*Beati Paoli*" e l'ideologia del romanzo "popolare" (*Les "Beati Paoli" et l'idéologie du roman "populaire"*), qui est contenu dans *Il superuomo di massa* (1978) et qui ne figure pas dans la version française de ce petit livre, *De Superman au Surhomme* (1993). Dans cet essai, Eco parle du roman dit "populaire" – comprenant notamment le roman-feuilleton et le roman policier – qu'il différencie du roman historique. Toutefois, le mécanisme du « retour du déjà connu », qu'il analyse, de façon approfondie, dans cet écrit et qui constitue, selon lui, l'une des caractéristiques majeures du roman populaire, est déjà expliqué dans *Apocalittici e integrati*, précisément dans l'essai sur Superman, où il soutient que « [...] la "trouvaille" de l'itération [...] est ce sur quoi se fondent certains mécanismes de l'évasion, tels qu'ils se réalisent par exemple dans la réception des sketches publicitaires du "Carosello" télévisé, où l'on suit distraitemment le déroulement d'un sketch afin de concentrer ainsi son attention sur la boutade décisive finale [...] qui revient systématiquement en clôture de chaque saynète et sur le retour de laquelle, prévu et attendu, se fonde notre plaisir, modeste mais irréfutable » (Eco 2008 [1964] : 246, N.T.).

9. Nous empruntons ce terme à Eco, qui l'utilise, dans *De Superman au Surhomme* (1993 : 16-21), pour désigner une modalité de lecture du roman (ou un type de roman lui-même) qui, contrairement à la lecture « problématique » résultant du roman qui pose des « problèmes » irrésolus ou non heureusement résolubles concernant sa forme, sa matière ou ses différentes interprétations, tend à résoudre les nœuds épineux de l'intrigue selon les souhaits du lecteur, qui, de cette façon, peut se « consoler » en voyant ses attentes satisfaites.

10. Il convient de rappeler – comme le fait d'ailleurs Eco lui-même – que, tandis que, dans la *Poétique*, Aristote s'occupe principalement de définir les caractéristiques structurelles de l'intrigue, propres notamment à la tragédie grecque classique, mais aussi à l'épique homérique, c'est dans le deuxième livre de la *Rhétorique*, où le Stagirite parle des émotions et des argumentations comme d'éléments de persuasion du public, qu'il précise, de façon plus claire, les concepts de « pitié » et de « terreur », les émotions qui se font véhicule principal de la catharsis chez les spectateurs de ces genres d'ouvrages.

11. « Pour la première [interprétation possible du modèle aristotélicien], la catharsis démêle le nœud de l'histoire mais ne réconcilie pas le spectateur avec lui-même : au contraire, c'est précisément le dénouement de l'histoire qui le trouble. Sa lecture achevée, le lecteur se trouve confronté à une série d'interrogations sans réponse » (Eco 1993 : 16).

12. Dans le paragraphe intitulé « Les artifices de la consolation », Eco écrit : « [...] le roman populaire mettra en œuvre de nombreux artifices qui ont déjà donné lieu à un inventaire et

pourraient faire système. Il construit une combinatoire de lieux topiques [...]. Ensuite, il jouera sur des caractères préfabriqués, d'autant plus acceptables et appréciés qu'ils sont connus [...]. Quant au style, il usera de solutions préconstituées, offrant au lecteur les joies de la reconnaissance du déjà connu. Puis il jouera d'itérations continues, afin de procurer au public *le plaisir régressif du retour à l'attendu* [...] » (1993 : 18. L'italique est de nous).

13. Comme nous l'avons dit précédemment, dans tous les essais du volume *De Superman au Surhomme*, Eco se sert des catégories de roman « problématique » et de roman « consolatoire » pour analyser les textes de littérature narrative populaire. Mais, ce qui est davantage intéressant de noter est que, tandis qu'il mentionne, en guise d'exemples de roman « problématique », peu d'ouvrages, qui vont d'*Edipe roi* aux romans réalistes et psychologiques du XIX^e siècle (*Le Père Goriot*, *Le Rouge et le Noir*, *Madame Bovary* et *Crime et Châtiment*), pour illustrer le roman « consolatoire » il passe en revue une masse considérable de romans populaires, allant du roman anglais du XVIII^e siècle (*Tom Jones*, *Moll Flanders*), considéré comme l'archétype du roman populaire, au roman d'espionnage contemporain (les romans sur James Bond) en passant par le roman-feuilleton, une bonne partie des romans historiques italiens sur le *Risorgimento*, le roman policier, et, en étendant cette catégorie à d'autres formes d'art, il prend aussi en examen la bande dessinée et le cinéma commercial.

14. En faisant sienne l'idée de Gramsci (1971 : 157-160), selon laquelle le Surhomme naît dans le roman populaire avant qu'il fasse son apparition dans la philosophie de Nietzsche, Eco soutient que : « Le Surhomme est le ressort nécessaire au bon fonctionnement du mécanisme de la consolation ; il rend immédiats et impensables les dénouements des drames, il console aussitôt et console mieux » (1993 : 57).

15. Dans l'introduction à l'édition italienne de son essai, contenu dans *Il superuomo di massa* et intitulé *Eugène Sue : il socialismo e la consolazione*, en parlant de la méthode à suivre et des résultats à obtenir dans une analyse de sémiotique textuelle concernant les romans populaires, Eco s'exprime avec les propos suivants : « [...] il s'agit d'avoir le courage d'étudier comme initialement indépendantes deux séries (la série socio-historique et la série de la structure du texte) qu'il faudra toutefois ensuite corrélérer. Le critère existe et consiste à analyser les deux séries en utilisant des instruments formels homogènes. Le résultat sera l'*homologie structurale* entre les éléments du contexte formel de l'ouvrage (où, par "forme", on entend aussi la forme qu'assument les soi-disant "contenus", les caractères, les idées exprimées par les personnages, les événements dans lesquels ils sont impliqués) et les éléments du contexte historique-social. [...]]. Mais, les rapports d'homologie entre les structures textuelles et les structures sociales devront alors être davantage mis en corrélation, et les séries deviendront au moins trois : pour lier les deux dont on a parlé il y aura une série de *structures culturelles ou idéologiques* auxquelles les structures textuelles se réfèrent directement » (2005 [1978] : 29, N.T. Cette introduction ne figure pas dans la version française de l'essai, *Eugène Sue : le socialisme et la consolation*, inclus dans *De Superman au Surhomme*. Les italiques sont de l'auteur).

16. « Parmi les centaines de lettres qu'il reçoit [...] – parmi toutes ces délirantes manifestations de succès, Sue atteint le sommet rêvé par tout romancier [...] : son public lui envoie de l'argent pour secourir la famille Morel. [...] À partir de ce moment-là [...], ce n'est plus Sue qui écrit *les Mystères de Paris* ; c'est le roman qui s'écrit tout seul, en collaboration avec les lecteurs » (Eco 1993 : 36-37). Ensuite, en citant l'interprétation de Jean-Louis Bory à l'œuvre de Sue, Eco écrit : « [...] *les Mystères* ont eu une importance sociale, ils ont révélé à ceux qui l'ignoraient la condition des humbles, ils ont donné une conscience sociale à des milliers de malheureux : "Sue – c'est indéniable – a une responsabilité certaine dans la révolution de février 48. Février 48, c'est l'irrésistible saturnale, à travers le Paris des *Mystères*, des héros de Sue, classes laborieuses et classes dangereuses mêlées" » (1993 : 49. La citation de Bory est tirée de sa Préface aux *Mystères de Paris*, Paris, Pauvert, 1963).

17. Les mots en italique sont de l'auteur.

18. Les italiques sont de l'auteur.

19. « Le lecteur est consolé d'abord parce qu'il arrive plein de choses admirables, ensuite parce que celles-ci n'altèrent en rien le mouvement oscillatoire de la réalité. La mer continue à ondoyer, mais pendant un moment on a pleuré, ri, souffert et joui. Le livre déclenche une série de mécanismes gratifiants dont le plus complet et le plus consolant est le fait que tout reste en ordre » (Eco 1993 : 71).

20. Les mots en italique sont de l'auteur.

21. Il s'agit d'un recueil d'écrits occasionnels, portant, entre autres, sur le signe, la représentation, l'illusion, l'image – comme d'ailleurs le sous-titre de l'ouvrage l'indique –, qui n'a pas été traduit en français. C'est pour cette raison que nous le citons depuis la version italienne, parue aux éditions Bompiani, Milan, 1985a.

22. Les mots en italique sont de l'auteur.

23. Dans un passage, à notre avis, très significatif de son *Lector in fabula*, Eco explique bien les rapports d'homologie et d'influence réciproque entre les structures textuelles et les structures idéologiques des œuvres narratives, rapports que nous avons abordés tout au long de notre étude. Dans ce passage, il affirme en effet que « [...] tandis qu'une charpente actancielle se présente [...] comme un système d'oppositions vides, une structure idéologique [...] se manifeste quand des connotations axiologiques sont associées à des pôles actanciels inscrits dans le texte. C'est quand une charpente actancielle est investie de jugements de valeurs et que les rôles véhiculent des oppositions axiologiques comme Bon vs Méchant, Vrai vs Faux (ou encore Vie vs Mort, Nature vs Culture) que le texte exhibe en filigrane son idéologie » (1985b : 234).

24. Les italiques sont de l'auteur.

25. Les italiques sont de l'auteur. Le texte d'Eco continue comme ceci : « Nous nous identifions non pas à celui qui vole une bombe atomique mais à celui qui conduit un yacht luxueux ; non pas à celui qui détruit une fusée mais à celui qui fait une longue descente à skis ; non à celui qui s'adonne au trafic de diamants mais à celui qui commande un bon repas dans un restaurant de Paris. [...]. Une fois encore, le plaisir de la lecture n'est pas donné par l'incroyable et l'inouï, mais par l'évident et l'habituel. Dans cette évocation de l'évident, Fleming emploie indéniablement une stratégie verbale d'une rare classe ; toutefois, ce que cette stratégie nous fait aimer relève du redondant et non de l'informatif » (1993 : 198).

ABSTRACTS

Dans notre article, nous prenons en considération les analyses sémiologiques qu'Eco a menées dans les années 1960-1970 sur la série de Superman, sur le roman *Les Mystères de Paris* de Sue et sur la série de James Bond de Fleming.

Ce faisant, nous nous interrogeons sur les rapports d'homologie et d'influence qu'Eco repère entre les structures textuelles et les structures extratextuelles que ces œuvres narratives sérielles mettent en place. Plus particulièrement, nous montrons que ces rapports inter-structurels sont mis en évidence par la présence dans ces œuvres de procédés, de *topoi* et de modèles narratifs et culturels conventionnels.

Nous expliquons cela par le fait que les auteurs de ces ouvrages se servent, en effet, de ces procédés, *topoi* et modèles de façon sérielle et stéréotypée, afin d'organiser leurs récits autour de

héros qui, en répétant à l'identique les mêmes actions d'épisode en épisode, se laissent facilement reconnaître et apprécier par les lecteurs, qui peuvent ainsi s'identifier à leurs héros et être poussés à lire la suite de leurs histoires.

Ce constat nous permet alors d'affirmer que si, d'une part, ces procédés, ces *topoi* et ces modèles sériels et stéréotypés sont utilisés par les auteurs de ces ouvrages dans le but de captiver les lecteurs et de soutenir leur intérêt, ils finissent, d'autre part, en stimulant – lors de leur lecture – des mécanismes psychologiques de « consolation » et des processus cognitifs de décodage du « déjà connu », par les entretenir dans un système d'idées et de valeurs consolidé, sans pour autant les amener à le remettre en question.

In questo articolo, prendiamo in considerazione le analisi semiologiche che Eco ha condotto negli anni '60 e '70 sulla serie di Superman, sul romanzo *I misteri di Parigi* di Sue e sulla serie di James Bond di Fleming.

Facendo questo, ci interroghiamo sui rapporti d'omologia e d'influenza che Eco individua tra le strutture testuali e le strutture extratestuali che queste opere narrative seriali implicano. Più in particolare, mostriamo che questi rapporti inter-strutturali sono messi in evidenza dalla presenza in queste opere di procedimenti, di *topoi* e di modelli narrativi e culturali convenzionali.

Cerchiamo di spiegare ciò col fatto che gli autori di tali opere si servono, per l'appunto, di questi procedimenti, *topoi* e modelli in modo seriale e stereotipato, al fine d'incentrare i loro racconti su eroi che, ripetendo, in modo fisso e identico, le stesse azioni di episodio in episodio, si lasciano facilmente riconoscere e apprezzare dai lettori, i quali possono così identificarsi con essi ed essere spinti a leggere il seguito delle loro storie.

Questa constatazione ci permette allora di affermare che se, da una parte, tali procedimenti, *topoi* e modelli seriali e stereotipati sono utilizzati dagli autori di queste opere in modo da sedurre i lettori e da tenere vivo il loro interesse per queste, dall'altra, stimolando, durante la loro lettura, meccanismi psicologici di “consolazione” e processi di decodifica del “già noto”, essi finiscono per ribadire il loro sistema di idee e di valori consolidato, senza peraltro spingerli a metterlo in discussione.

INDEX

Chronological index: XIXe siècle, XXe siècle

Geographical index: Italie, France, Grande-Bretagne, États-Unis

Mots-clés: Eco Umberto, œuvres narratives sérielles, procédés sériels, codes de genre, retour du déjà connu, idéologie de la consolation

AUTHOR

GIUSEPPE LOVITO

Aix-Marseille Université (CAER EA 854), Università degli Studi di Bari Aldo Moro