

**La couverture comme lieu d'intermédialité : quelques exemples tirés des collections policières de la Bòbila**

**La cubierta como espacio de intermedialidad: algunos ejemplos tomados de las colecciones policiacas de La Bòbila**

**The Book Cover as a Space of Intermediality: Some Examples from the Bòbila Crime Fiction Collections**

Jacques Migozzi  
Université de Limoges (UR 13334 EHIC)  
jacques.migozzi@unilim.fr

**Résumé :** Dans les fictions de genre, marquées par la sérialité et par l'instauration d'un pacte de lecture dès le premier contact visuel avec le support imprimé, l'iconographie de couverture joue souvent un rôle majeur dans la captation du lecteur. On se propose ici d'étudier un cas particulier de ce périphrase éditorial en examinant les cas d'intermédialité explicite repérables sur des couvertures de fictions criminelles présentes dans le fonds de la Bibliothèque de la Bòbila, en limitant l'observation à l'intraduction en Espagne des auteurs étrangers de roman noir, dans son origine historique anglo-saxonne de hard-boiled ou son avatar français de polar/néo-polar. On débouche ainsi sur plusieurs constats, qui attestent de l'inscription de la librairie espagnole, entre 1945 et 1989, dans le cadre d'une culture médiatique contemporaine en voie de globalisation.

**Mots clefs :** Espagne, collections, fiction criminelle, périphrase, couverture, intermédialité.

**Abstract :** In genre fiction, marked by seriality and by the establishment of a reading pact from the first visual contact with the printed medium, the cover iconography often plays a major role in capturing the reader. We propose here to study a particular case of this editorial peritext by examining the cases of explicit intermediality identifiable on the covers of criminal fiction present in the collection of the Bòbila Library, limiting the observation to the intratranslation in Spain of foreign authors of noir novels, in its Anglo-Saxon historical origin of hard-boiled or its French avatar of thriller/neo-polar. We thus come to several observations, which attest to the inscription of the Spanish publishing, between 1945 and 1989, within the framework of a contemporary media culture in the process of globalization.

**Keywords:** Spain, collections, crime fiction, paratext, cover, intermediality.

**Resumen :** En la ficción de género, marcada por la serialidad y por el establecimiento de un pacto de lectura desde el primer contacto visual con el medio impreso, la iconografía de la portada juega a menudo un papel importante a la hora de captar al lector. Proponemos aquí estudiar un caso particular de este perífrase editorial examinando los casos de intermedialidad explícita identificables en las portadas de ficción criminal presentes en la colección de la Biblioteca Bòbila, limitando la observación a la intraducción en España de autores extranjeros de novela negra en su vertiente original anglosajona de hard-boiled o su avatar francés de thriller/neopolar. Llegamos así a varias observaciones que dan fe de la inscripción de la librería española, entre 1945 y 1989, en el marco de una cultura mediática contemporánea en proceso de globalización.

**Palabras clave :** España, colecciones, novela negra, peritexto, portada, intermedialidad.

Au risque de commencer par quelques évidences ou banalités, tant ces conclusions ont fait l'objet de multiples travaux depuis une trentaine d'années, et encore tout récemment sur une période postérieure à celle couverte par le projet POLARisation lors du programme européen DETECT<sup>1</sup>, je commence par planter quelques balises. 1) Les fictions criminelles, dans leur diffusion transnationale et transmédiate massive, sont indubitablement des fictions de genre, marquées par des modes de production et de consommation spécifiques, caractéristiques de la culture médiatique qui recourt à des formats industriels, et souvent sériels, pour les biens culturels visant le grand public<sup>2</sup>. 2) Les instances éditoriales ont vu du même coup leur rôle renforcé dans la production et la diffusion du livre populaire, puisqu'il est devenu crucial de garantir la cohérence sérielle de la collection pour l'installer dans le marché du livre en fidélisant les lecteurs. Matthieu Letourneux a pu ainsi souligner combien le pacte de lecture est aussi, dans sa sérialité, un pacte éditorial, qui met l'éditeur en position de produire une partie du sens du texte : celle qui tient, à travers le paratexte éditorial – discursif et graphique – à son inscription dans la collection<sup>3</sup>. Dès 1992, Daniel Couégnas posait de même comme premier critère de son « modèle paralittéraire » l'existence d'« un peritexte éditorial établissant sans équivoque, par le biais d'un certain nombre de signaux matériels (présentation, couverture illustrée, appartenance à une collection, etc.) et textuels (titres), un véritable contrat de lecture dans le cadre d'un sous-genre romanesque immédiatement repérable (roman d'aventures, « polar », roman sentimental, etc.). »<sup>4</sup>. 3) Cette distinction entre littérature de genre — qui serait donc identifiable dès les premiers contacts visuels avec l'objet-livre dans son « packaging » éditorial — et littérature générale est toutefois plus ou moins avérée selon les pays et les traditions culturelles : les éditeurs britanniques n'ont pas eu recours par exemple aux mêmes choix plastiques pour les jaquettes de leurs fictions criminelles que leurs homologues français ou italiens, qui ont de fait imposé comme couleurs totémiques du genre policier « le noir » et le « jaune » pour la France — correspondant respectivement aux deux collections fondatrices du Masque ( spécialisée depuis sa création en 1927 dans le récit policier d'énigme) et de la Série Noire (qui, depuis sa création en 1945, a importé en France le hard boiled américain puis promu le néo polar français) — et « il giallo » pour l'Italie. Bref, le paratexte est érigé en « seuil »<sup>5</sup> décisif pour capter la chalandise du lecteur par des promesses narratives. 4) L'iconographie de couverture, par delà les messages plastique et linguistique du peritexte, joue bien entendu aussi un rôle majeur dans la captation du lecteur, et elle est aussi un « écran » où se précipite souvent — au sens chimique du terme de « précipiter » — la transmédialité de représentations qui jouent avec la « mémoire intensément rétinienne et puissamment télévisuelle » du grand public — pour reprendre les formules de Pierre Nora dans l'ouverture au tome 1 de l'ouvrage-somme *Les lieux de mémoire*<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> <https://www.detect-project.eu/portal/>

<sup>2</sup> *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Valloton dir., Paris : PUF, 2006, 325 p.

<sup>3</sup> LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 141-143.

<sup>4</sup> COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature.*, Paris : Seuil, Coll. Poétique, 1992., p 181.

<sup>5</sup> Voir l'ouvrage fondateur de Gérard Genette sur le paratexte : GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris : Seuil, Coll. Poétique, 1987.

<sup>6</sup> NORA, Pierre, « Entre mémoire et Histoire », in Pierre Nora dir., *Les Lieux de mémoire*, Tome 1, Paris : Gallimard, coll. Quarto, 1997, p 35.

Comme on l’aura peut-être compris, ces rappels successifs visaient à resserrer progressivement la focale sur ce qui sera l’objet d’étude de cet article, à savoir les marques d’intermédialité explicite repérables à l’examen des couvertures de fictions criminelles présentes dans le fonds de la Bibliothèque de la Bòbila. Mon corpus d’investigation se définit qui plus est par une double restriction, puisque mon observation s’est limitée à l’intraduction<sup>7</sup> en Espagne des auteurs étrangers de roman noir, dans son origine historique anglo-saxonne de hard-boiled ou son avatar français de polar/néo-polar.<sup>8</sup>

Mon étude s’appuie en effet sur quelques constats empiriquement établis sur site lors d’une mission d’exploration des collections du fonds spécialisé de la Bòbila<sup>9</sup>, menée à Barcelone du 15 au 17 novembre 2023. Ces constats nécessairement partiels mériteraient d’être confirmés et corrigés par des investigations ultérieures, notamment par une étude de *distant reading* fondée sur le moissonnage des métadonnées récupérables via le catalogue en ligne de la Bibliothèque Nationale d’Espagne, puisque, malgré sa richesse, le fonds de la Bòbila ne rassemble qu’une partie de la production imprimée de la séquence 1945-1990<sup>10</sup>. Grâce à l’obligeance de M. Jordi Canal, ancien directeur de la Bòbila, j’ai pu recouper ces observations avec la consultation d’un certain nombre de listes de romans publiés en Espagne dans des collections policières en espagnol ou en catalan, qu’il a aimablement mises à notre disposition<sup>11</sup>.

Au vu de toutes ces restrictions et limites, la contribution qui va suivre n’a donc pas prétention à proposer des conclusions définitives, mais seulement à mettre en lumière quelques phénomènes d’intermédialité explicite, pour certains assez classiques, pour d’autres plus singuliers comme on le verra. J’insiste à dessein sur le predicat “explicite” car il serait illusoire de cerner dans toute sa complexité, faite de reminiscences infraconscientes, l’architexte iconographique — si l’on me permet de transposer hardiment cette notion forgée par Gérard Genette<sup>12</sup> au régime de l’image — avec lequel jouent les images de couverture ici prises en considération. Je limiterai donc mon propos aux cas où l’iconographie de couverture mobilise indubitablement par le dessin ou par la photo une référence avérée à une production cinématographique antérieure.

Dernier constat, découlant de cette mise au point : mon étude, dans le cadre chronologique du projet POLARisation (1945-1989), accordera forcément une part prépondérante aux éditions

---

<sup>7</sup> La notion d’intraduction, qui désigne l’importation de romans étrangers sous forme de traductions dans la/les langue (s) du pays d’accueil, est ici employée dans le sens proposé par Gisèle Sapiro, qui considère que l’intraduction et l’extraduction relèvent à la fois d’une compétition économique et d’une lutte culturelle : voir SAPIRO, Gisèle, « Globalization and cultural diversity in the book market : the case of literary translations in the US and in France », *Poetics*, 38, 2010-4.

<sup>8</sup> Du même coup ne sera pas prise en compte l’énorme collection populaire “Punto Rojo” du mastodonte éditorial Bruguera, qui fait appel exclusivement pour ses petits formats à des auteurs espagnols publiant sous pseudonymes anglo-saxons.

<sup>9</sup> Voir <https://bibliotecavirtual.diba.cat/hospitalet-de-llobregat-l-biblioteca-la-bobila>.

<sup>10</sup> Ainsi par exemple le fonds de la Bòbila ne comporte que 204 références pour des éditions (en castillan/catalan ou en anglais) d’Agatha Christie, 123 pour Erle Stanley Gardner et 46 pour Raymond Chandler, pour respectivement 847, 342 et 107 entrées dans le catalogue de la BNE.

<sup>11</sup> Éditions en castillan : BIBLIOTECA ORO DE BOLSILLO (1949-1959) de l’éditeur Molino (Barcelone) ; BÚHO (1950-1960) de l’éditeur Gerpla ( Barcelone); G.P. POLICÍACA (1957-1966) de l’éditeur Plaza & Janés (Barcelone) ; ESGINGE (1964-1986) de l’éditeur Noguera (Barcelone) ; CLUB DEL MISTERIO (1981-1984) de l’éditeur Bruguera (Barcelone) ; CÍRCULO DEL CRIMEN (1982-1985) de l’éditeur Forum (Barcelone) ; BESTSELLERS SERIE NEGRA (1985-1986) de l’éditeur Planeta (Barcelone) ; CRIMEN & CIA (1987-1989) de l’éditeur Versal (Mexico/Madrid)

Éditions en catalan : «ÀREA SIMENON» (1988-1990), Àrea Editorial ( Barcelone); «LA CUA DE PALLA» (1963-1970), Edicions 62 (Barcelone) ; «SELECCIONS DE LA CUA DE PALLA» (1981-1996), Edicions 62 ( Barcelone); «LA MALEÏDA» (1987-1995, édition pour la jeunesse), Editorial Pirene (Barcelone) ; «LA NEGRA» (1986-1998), Edicions de La Magrana (Barcelone)

<sup>12</sup> GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, coll. Poétique, 1982, 468 p.

des années 80 pour deux raisons croisées. D'une part parce que les fictions criminelles "noires" ne sont massivement intraduites en Espagne qu'après 1980, autrement dit après la mort de Franco ( 1975) et le rétablissement de la démocratie accompagné d'une intense période d'ouverture culturelle et de libéralisation des moeurs<sup>13</sup>. D'autre part parce que les couvertures illustrées par un photogramme — fût-il retravaillé plastiquement — n'apparaissent semble-t-il en Espagne ( comme en France et en Italie au demeurant) qu'à compter des années 1980, les couvertures illustrées par un dessin ayant peu souvent recours à une référence explicitement citationnelle à une adaptation cinématographique.

Commençons par faire un sort aux couvertures dessinées, et aux rares cas d'intermédialité affichée au fronton des collections de poche espagnoles concernées.

Un cas, isolé au sein de notre corpus quoique parent avec un phénomène observé ailleurs<sup>14</sup>, semble tout d'abord représenté par la couverture de *El halcón maltés* de Dashiell Hammett dans la collection "El Buho" de l'éditeur Gerpla, paru en 1958, où le personnage féminin, dessiné de trois quarts face en plan rapproché au premier plan, présente des ressemblances patentes avec la star Elisabeth Taylor, qui n'a pourtant jamais joué dans l'adaptation mythique réalisée en 1941 par John Huston<sup>15</sup>.

Un autre phénomène, somme toute assez classique, préside à la conception de la couverture des collections proposées, à compter des années 1960, par les éditions barcelonaises Luis de Caralt de *Las Novelas de Maigret* : il consiste à afficher l'identité générique et thématique de l'imprimé en exploitant la notoriété médiatique d'une incarnation particulièrement icônique et transnationale du héros sériel, en l'occurrence ici celle du Commissaire Maigret par Jean Gabin, popularisée par les films de Jean Delannoy *Maigret tend un piège* (1958), *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre* (1958) et celui de Gilles Grangier *Maigret voit rouge* (1963).

De 1962 à 1972, une première maquette arbore immédiatement sous le nom de Maigret, qui ouvre en général la titrairie, une vignette qui rappelle par son cadrage et son usage du noir et blanc une photo d'identité, dans laquelle on peut reconnaître Gabin portant chapeau et fumant la pipe. Même si la maquette suivante, dans les années qui suivent, semble effacer quelque peu cette évocation citationnelle sur la couverture, la quatrième de couverture conserve néanmoins quant à elle comme en filigrane ou en ombre chinoise cette empreinte cinématographique.

La nouvelle maquette inaugurée en 1982 opère d'ailleurs un retour spectaculaire à cette référence emblématique, puisqu'elle érige cette fois-ci en majesté le dessin inspiré de la même photo de Jean Gabin- Maigret, en lui consacrant de manière récurrente environ le tiers de la couverture.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Dans le catalogue de la Bòbila on trouve par exemple 11 éditions espagnoles de *Pas d'Orchidées pour Miss Blandish* ( numéro 3 de la Série Noire en 1946) avant 1975, 37 après ; ou encore 13 éditions espagnoles de romans de Raymond Chandler jusqu'en 1975, 27 après. Encore faut-il préciser que sur les 13 premières éditions de Chandler, 10 sont des éditions argentines, la première édition espagnole ne datant que de 1966.

<sup>14</sup> Pour attirer un lectorat à qui promettre de l'action virile, certaines éditions allemandes de SanAntonio affublent par exemple le héros du visage de Sean Connery, l'interprète de James Bond, incarnation de la britannité. En Italie où 120 de ses titres sont édités, le héros de Frédéric Dard empruntera sous d'autres couvertures les traits de Jean-Paul Belmondo, qui n'a jamais joué le personnage.

<sup>15</sup> Voir MIGOZZI, Jacques, « Crimen, Misterio et Novela Negra de 1945 à 1990 : sous le signe de Hammett et de Bogart ? », <https://polarisation.hypotheses.org/2060>, consulté le 10 /11/2024.

<sup>16</sup> Voir l'étude proposée sur le blog : <https://biblio.enquetes-de-maigret.com/editions-anciennes-maigret-chez-caralt/>, consulté le 19 mai 2026.

A peu près à la même époque, en 1981, Bruguera va similairement, en jouant à fond sur la prégnance de l'imaginaire rétinien du film noir, ériger Humphrey Bogart en label visuel du genre policier dans son ensemble.

En effet, dès le premier numéro du magazine Club del Misterio ( Rappelons qu'il s'agit d'une collection de romans policiers complets publiés initialement sous format magazine, puis rassemblés sous forme de volumes reliés, et ce de 1981 à 1984), on retrouve au revers de la couverture de *Cosecha roja*, un photogramme (crédité, ce qui est loin d'être toujours le cas dans ce magazine) de Humphrey Boggart dans le film *Le Faucon maltais* (1941) ; et, surtout, on retrouve en médaillon sur la couverture et la quatrième de couverture en couleur comme sur la page de titre intérieure en noir et blanc le même Bogart/ Sam Spade, avec les attributs emblématiques du *harboiled* (le feutre, le trench, le flingue et la protection d'une femme qui s'appuie sur lui). Or c'est ce même médaillon qui va ensuite être systématiquement utilisé comme estampille de la collection, y compris pour des récits non affiliés au noir, comme ceux d'Ellery Queen, de Gardner, de Conan Doyle, de Chesterton <sup>17</sup>...

Passons maintenant aux cas plus nombreux d'intermédialité indéniable, puisqu'ils sont fondés sur le recours à des photogrammes, ce qui pour autant, comme on va le voir immédiatement, ne prémunit pas contre les brouillages et les méli-mélos, ces amalgames se révélant porteurs de sens dans le *melting pot* médiatique des années 80.

Continuons du même coup sur le cas décisif de l'éditeur Bruguera, qui vient d'être évoqué pour l'estampille iconique de sa fameuse collection "Club del misterio", et dont j'ai pu souligner à quel point il a poursuivi par ses choix la tradition légitimante inaugurée dans les années 1950 par la collection El Buho, qui consacre Hammett comme un géant des lettres, échappant aux confinements de la littérature de genre Bruguera ouvre ainsi la série « Novela negra » de Bruguera-Libro Amigo en 1977 avec *Dinero sangriento*, et publie *Cosecha roja* (déjà numéro 16 (1977) de la série « Novela negra ») comme numéro 1 du *Club del Misterio* en mai 1981. Mais, alors que les premières couvertures de la série « Novela Negra » ne recouraient pas au photogramme, à compter du moment où Bogart est érigé par le « Club del misterio » comme emblème générique, Bruguera modifie sa maquette pour recourir au photogramme en noir et blanc, avec Bogart comme on s'en doute fréquemment mobilisé, par exemple pour l'édition en 1983 de *El largo adiós* de Raymond Chandler ou, du même Chandler en 1984, de *El sueño eterno*. Bogart est à ce point totémique du genre qu'il est arraisonné en 1985 pour l'édition de *El Secuestro de Miss Blandish*, de James Hadley Chase !

On peut observer cette même totémisation de Bogart dans les choix de photogrammes noir et blanc auxquels le magazine « Club del Misterio » réserve dans sa maquette le dos de la couverture. Le premier numéro de la collection, *Cosecha roja*, de Hammett, comme le quatrième, *El Sueño eterno*, de Chandler, tous deux publiés en 1981, sont l'un comme l'autre ornés en vis-à-vis de la page de titre intérieure d'un photogramme tiré... du film de John Huston *The Maltese Falcon* (1941), avec respectivement Bogart tout seul puis Bogart avec Lauren Bacall.

Dans les deux cas, le recours à un photogramme est crédité, comme l'est pour le numéro 2 de la collection *Las aventuras de Sherlock Holmes* l'emprunt au film de 1939 de Alfred L. Werker avec Basil Rathbone campant le héros de Conan Doyle. En revanche, Bruguera aura très vite moins de scrupules quant à l'affichage de ses crédits photographiques puisqu'ils sont absents aussi bien pour l'édition de *El clan de los sicilianos* de Auguste Le Breton ( numéro 21, 1981)

---

<sup>17</sup> Voir *ibid.*

— qui ne mentionne pas le film d'Henri Verneuil de 1969 avec Gabin, Delon et Ventura, pourtant représentés — que pour l'édition de *El Tren de la muerte* de Sébastien Japrisot (numéro 31, 1981) — qui ne fait pas référence au film *Compartiment tueurs* de Costas-Gavras de 1965 avec Yves Montand, présent au premier plan sur le cliché retenu ; même sort pour l'édition de *Las Lobas* de Boileau-Narcejac (numéro 52, 1982), qui cette fois-ci ne crédite pas le film de Georges-Henri Clouzot *Les Diaboliques* (1955), alors que les interprètes Simone Signoret et Véra Clouzot sont parfaitement identifiables ; idem enfin (les exemples pourraient être multipliés, mais au prix d'un petit jeu de pistes cinématographique !) pour le numéro 58 publié en 1982 de l'ouvrage de Raymond Chandler *La ventana siniestra* ( traduction de *High Window*), avec un photogramme tiré du film de Dick Richards *Farewell my lovely* (1975) avec Robert Mitchum incarnant Philip Marlowe aux côtés de Charlotte Rampling.

En matière d'arrondissement intermédiatiques audacieux, de détournements et d'absences de crédits photographiques, la palme revient toutefois à la collection "Best sellers. Serie negra" de l'éditeur Planeta, qui, systématiquement, utilise au milieu des années 1980 un photogramme en couleurs sur la moitié inférieure de sa couverture.

Faute de crédits, difficile le plus souvent, à moins de disposer d'une "encyclopédie latente" — pour parler comme Umberto Eco — colossale de spectateur, d'identifier la source cinématographique exploitée : à partir de réminiscences touchant au physique des acteurs, souvent à ranger dans la catégorie des seconds voire des troisièmes rôles, on peut toutefois faire l'hypothèse que "Best sellers. Serie negra" pioche souvent ses photogrammes de couverture dans des films français des années 70, comme pour les deux ouvrages de Giorgio Scerbanenco *Los milaneses matan en Sabado* ( 1985) ou *Milan calibre 9* ( 1986), ou encore *Diniero sangriento* (1985) de Hammett. Je suis d'autant plus tenté de postuler cela que les quelques cas que j'ai pu élucider du premier coup d'oeil relèvent tous de cette tendance.

Le premier relève de l'évidence, puisque l'édition de *El clan de los sicilianos* (1985) reprend un photogramme célèbre avec Lino Ventura, Jean Gabin et Alain Delon côte à côte, que l'on retrouve fréquemment dans la mosaïque médiatique escortant le film d'Henri Verneuil (1969) jusqu'à aujourd'hui.

Les trois autres cas sont quant à eux tout à fait caractéristiques des rapprochements intermédiatiques sans vergogne qu'assument les éditions Planeta dans l'exercice de leur "auctorialité éditoriale" (Matthieu Letourneux) quelque peu braconnière — et le mot est employé ici au sens de Michel de Certeau, qui désigne ce faisant une activité de sécession et de jeu avec la règle/ mais aussi de resémantisation ouvrant de nouveaux possibles<sup>18</sup>. Qu'on en juge.

En 1985, les numéros 19 et 20, *La Dama del lago* de Chandler et *Fruto prohibido* de James Hadley Chase sont illustrés respectivement par un photogramme du *Boucher* de Claude Chabrol (1970) sur lequel on reconnaît Jean Yanne et Stéphane Audran, et par un photogramme du *Cercle rouge* de Jean-Pierre Melville (1970), sur lequel on reconnaît Bourvil. Le choix est donc fait de fonder la captation visuelle du lecteur-spectateur dès l'approche de l'objet-livre en illustrant des classiques du *hardboiled* historique par des images prélevées dans des films noirs français de 1970.

Un an après, en 1986 donc, pour le numéro 52 de la collection, *Traidores a todos* de Giorgio Scerbanenco, peut-être parce que le photogramme en question renvoie à la séquence

---

<sup>18</sup> Voir LETOURNEUX, Matthieu, « Génétique sérielle et auctorialité éditoriale », *Genesis*, 54, 2022, p 15-29, <https://journals.openedition.org/genesis/6969> et De CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Paris : Folio Essais, 1990, chapitre XII « Lire : un braconnage »

d'exécution d'un traître par les membres d'un réseau de résistance, Planeta choisit pour sa couverture un photogramme du film de 1969 de Jean-Pierre Melville *L'armée des ombres*, qui, pour être un film sombre, n'en est pas pour autant *stricto sensu* un film noir. Cela dit, on aurait tort de croire que cette pratique de l'arrondissement un peu cavalier de photogrammes non sourcés au fronton des collections policières soit l'exclusivité des éditions Planeta.

On a déjà vu que Bruguera n'a pas hésité quelques années auparavant à "labelliser" Bogart hors de toute référence aux oeuvres adaptées à l'écran où il a incarné Sam Spade ou Philip Marlowe. De la même manière, en 1981, le même Bruguera, pour l'édition de *Los aventureros* de José Giovanni dans la collection Naranja dédiée au genre du Misterio, n'hésite pas à utiliser une photo de l'acteur Victor Lanoux, qui n'a pourtant aucun rôle dans l'adaptation assez célèbre de ce roman par Robert Enrico en 1967 avec Lino Ventura et Alain Delon.

Pour boucler cette exploration très partielle des collections policières de la Bòbila, qui s'est apparentée plus à du butinage qu'à un quadrillage systématique, je n'aurai garde d'affirmer des conclusions définitives et de me livrer à des extrapolations hasardeuses : les phénomènes ici observés ne sont pas forcément quantitativement représentatifs des pratiques d'"auctorialité éditoriale" des éditeurs espagnols de collections policières entre 1945 et 1989 dans leur recours à une iconographie explicitement empruntée au cinéma ; et a fortiori, faute d'une étude similaire — fût-elle parcellaire — sur les collections françaises et italiennes de la même époque, rien n'autorise à ce stade à conclure à une spécificité de l'édition espagnole sur ce point précis.

Sur la base des observations précédemment présentées, on peut toutefois glisser vers trois constats, qui ne font certes pas saillir une quelconque particularité ibérique mais soulignent bien plutôt l'inscription de la librairie espagnole dans le cadre d'une culture médiatique contemporaine en voie de globalisation. On remarque tout d'abord que les couvertures et péri-textes icono-textuels ici examinés attestent de la circulation transmédiatique et transnationale des fictions criminelles, qui diffuse une imagerie et un imaginaire puissamment modélisés par l'usine à rêves hollywoodienne. Notons toutefois qu'au sein de cette américanisation culturelle de fond se détache une présence non négligeable de photogrammes tirés de productions cinématographiques françaises des années 50 à 70, présence qui pourrait peut-être relever d' "affinités électives" ( en termes de "séries culturelles" comme de jeux d'acteurs du monde de la culture) entre pays de l'arc méditerranéen, homologues et échanges importants déjà constatés sur d'autres époques et sur d'autres corpus dans le cadre des deux projets européens EPOP (2008-2010) et DETECT (2018-2021)<sup>19</sup>.

Deuxième constat, corollaire du précédent : la prégnance de l'intermédialité dans la circulation des fictions criminelles propulse au rang d'emblèmes génériques des personnages, ou plus exactement leur incarnation par des acteurs devenus des icônes (Bogart, Gabin) moyennant une stylisation et une stéréotypisation de leur image<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Voir pour EPOP (« Popular Roots of European Culture through Film, Comics and Serialised Literature ») l'ouvrage *Les racines populaires de la culture européenne*, Stéphanie Delneste, Jacques Migozzi, Olivier Odaert et Jean-Louis Tilleuil dir., Bruxelles : Peter Lang, Forum Europe des cultures vol. 8, 2014.

Et pour DETECT (« Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives »), voir MIGOZZI, Jacques, « "Euronoir Ltd." ? Deux décennies d'import/export de fiction criminelle vues de France », *Belphégor* [En ligne], 20-1 | 2022, mis en ligne le 29 août 2022, consulté le 11 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/4734>.

<sup>20</sup> Qui n'est pas sans rappeler le phénomène de prototypisation pointé par Marc Lits sur la diffraction transmédiatique d'Arsène Lupin, ou ce que j'ai moi-même observé sur le timbre-poste comme lieu de mémoire transmédiatique. Voir LITS Marc « Arsène Lupin ou la diffraction transmédiatique » et MIGOZZI, Jacques, « Du timbre-poste comme lieu de mémoire transmédiatique », in *De l'écrit à l'écran*, Jacques Migozzi dir., Limoges, PULIM, 2000, p 589-601.

Troisième et dernière remarque : si l'on accepte d'élargir la notion d'architexte proposée par Gérard Genette à l'ensemble des énoncés inco-textuels, qui participent eux aussi, en modélisant la mémoire rétinienne du lectorat, à définir des catégories générales ou transcendantes, alors il faut bien reconnaître que l'architexte généré par les dynamiques de la culture médiatique fonctionne comme un *melting pot*, où se brassent, se brouillent et s'amalgament des stéréotypes. L'intermédialité ici observée semble n'avoir cure de filiations officielles entre un hypotexte fondateur et ses hypertextes, mais semble carburger au mélange.

## BIBLIOGRAPHIE

- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. 1 Arts de faire*, Paris : Folio Essais, 1990, 416 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, coll. Poétique, 1982, 468 p.
- LETOURNEUX, Matthieu, « Génétique sérielle et auctorialité éditoriale », *Genesis*, 54, 2022, p 15-29, <https://journals.openedition.org/genesis/6969>
- LITS, Marc, « Arsène Lupin ou la diffraction transmédiate, in *De l'écrit à l'écran*, Jacques Migozzi dir., Limoges, PULIM, 2000, p 589-601.
- MIGOZZI, Jacques, « Du timbre-poste comme lieu de mémoire transmédiate », in *De l'écrit à l'écran*, Jacques Migozzi dir., Limoges, PULIM, 2000, p 705-724.
- MIGOZZI, Jacques, « “Euronoir Ltd.” ? Deux décennies d'import/export de fiction criminelle vues de France », *Belphégor* [En ligne], 20-1 | 2022
- MIGOZZI, Jacques, « Crimen, Misterio et Novela Negra de 1945 à 1990 : sous le signe de Hammett et de Bogart ? », <https://polarisation.hypotheses.org/2060>
- NORA, Pierre, « Entre mémoire et Histoire », in Pierre Nora dir., *Les Lieux de mémoire*, Tome 1, Paris : Gallimard, coll. Quarto, 1997, 1648 p.
- SAPIRO, Gisèle, « Globalization and cultural diversity in the book market : the case of literary translations in the US and in France », *Poetics*, 38, 2010-4.
- Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Valloton dir., Paris : PUF, 2006, 325 p.
- De l'écrit à l'écran*, Jacques Migozzi dir., Limoges, PULIM, 2000, 870 p.
- Les racines populaires de la culture européenne*, Stéphanie Delneste, Jacques Migozzi, Olivier Odaert et Jean-Louis Tilleuil dir., Bruxelles : Peter Lang, Forum Europe des cultures vol. 8, 2014, 251 p.

## Présentation

Jacques Migozzi est Professeur de Littérature française moderne et contemporaine à l'Université de Limoges. Ses travaux portent depuis plus de 30 ans sur les fictions de grande consommation, sur lesquels il a organisé notamment 7 colloques internationaux, publié de nombreux articles critiques et théoriques et un essai de synthèse *Boulevards du populaire* (2005). Il est le porteur officiel du projet ANR POLARisation : Pour une Histoire des récits criminels imprimés en régime médiatique : Archives, Collections, Presse, Circulations. 1945-1989.