



HAL
open science

“ À nouveau public, nouveau genre ? Le cas de la
fantasy contemporaine ”

Anne Besson

► **To cite this version:**

Anne Besson. “ À nouveau public, nouveau genre ? Le cas de la fantasy contemporaine ”. Philippe Clermont, Laurent Bazin et Danièle Henky. Esthétiques de la distinction : gender et mauvais genres en littérature de jeunesse, Peter Lang, “ Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien ”, p. 269-283., 2013. hal-03028350

HAL Id: hal-03028350

<https://hal.science/hal-03028350>

Submitted on 27 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anne Besson

« À nouveau public, nouveau genre ? Le cas de la *fantasy* contemporaine », *Esthétiques de la distinction : gender et mauvais genres en littérature de jeunesse*, sous la direction de Philippe Clermont, Laurent Bazin et Danièle Henky, Francfort, Peter Lang, « Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien », 2013, p. 269-283.

À nouveau public, nouveau genre ? Le cas de la *fantasy* contemporaine

La *fantasy* destinée aux enfants et adolescents, focalisant depuis une décennie l'attention médiatique et critique, semble avoir contribué à l'acceptabilité sociale du genre en même temps qu'à son immense expansion éditoriale. À rebours d'*a priori* ancrés qui voudraient qu'elle implique comme une dévalorisation supplémentaire, la littérature de jeunesse aurait bien davantage « relégitimer » le genre en se l'appropriant. Cet article se propose dès lors d'observer l'impact, sur le genre de la *fantasy* dans son ensemble et sur son double lectorat, d'une nouvelle donne contemporaine où la prime va nettement à la jeunesse. Après une mise en contexte historique où seront présentés les flux complexes qui se sont établis entre *fantasy* « jeunesse » et *fantasy* « adulte » bien avant la conceptualisation récente du *crossover*, les phénomènes « transgénérationnels » du tournant du XXI^e siècle nous serviront de point de départ pour observer un double mouvement à l'œuvre dans l'adaptation de la *fantasy* aux nouvelles configurations de sa réception : un mouvement de parcellisation des classes d'âge aboutissant à un mouvement inverse et plus vaste de rapprochement et même de fusion entre les produits culturels proposés aux différents publics.

Une histoire pour deux publics

La *fantasy* a toujours eu deux publics. Elle prend naissance dans une ère victorienne que Tolkien a pu qualifier d'« époque-du-sentiment-de-l'enfance »¹, et le nouveau genre se rattache très fortement à cette sensibilité dont témoignent quelques chefs-d'œuvre de la littérature pour la jeunesse, de l'*Alice* de Lewis Carroll (1865) aux *Peter Pan* de James Barrie², explicitement inscrits, au début du XX^e siècle, au cœur d'une mythologie enfantine baignée de merveilleux. Les auteurs que l'on cite habituellement comme décisifs pour la constitution de la *fantasy* comme genre, tels Charles Kingsley ou Georges McDonald, produisent une œuvre empreinte de spiritualité adressée pour une part aux adultes, pour l'autre aux enfants, avec, entre autres et respectivement, *Waterbabies* en 1863 et *At the Back of the North Wind* en 1871. Cette double spécialisation se présente d'emblée comme une tendance que nous retrouverons jusque dans le *crossover* le plus contemporain. Le second âge d'or, qui se produit dans le second tiers du XX^e siècle, renforce encore cette tradition en Angleterre, comme en témoignent exemplairement les trajectoires parallèles, puis de plus en plus divergentes, de J.R.R. Tolkien et de C.S. Lewis : Tolkien qui se trouve un peu par hasard associé au jeune public, sur la foi de son premier ouvrage publié en 1937, *The Hobbit*, en réalité marginal par rapport au reste de son œuvre, et qui cherchera longtemps à prendre ses distances avec cette image ; Lewis qui, lui, vient à ce public à une étape plus tardive de sa prolifique carrière, avec notamment ses *Chroniques de Narnia* à partir de 1950, pleinement conscient de l'écho que peut y trouver son message évangélique. De ce côté-là de l'Atlantique donc, la *fantasy* pour la jeunesse remplit pendant son presque premier siècle d'existence un contrat visant, comme il se doit, un équilibre harmonieux entre évasion imaginaire et transmission de valeurs, aux mains d'auteurs au sérieux reconnu dont le jeune public n'est souvent qu'une des cibles.

Aux États-Unis en revanche, où une tradition parallèle s'établit, également vivace aujourd'hui, avec par exemple les ouvrages consacrés par Frank L. Baum au pays d'Oz à partir de 1900, les traits caractéristiques d'une littérature « de genre et de grande diffusion », populaire, formulaïque, délégitimée, apparaissent plus visiblement : ainsi, les auteurs produisent à un rythme élevé (il y aura 36 romans d'Oz en 42 ans et 3 auteurs³), et surtout à

¹ J.R.R. Tolkien, « Du conte de fées », p. 102. Voir la bibliographie finale pour les références complètes des ouvrages cités ou mentionnés.

² D'abord une pièce de théâtre, créée en 1904, partiellement éditée en 1906, puis un roman en 1911, *Peter and Wendy*.

³ Après *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) et *The Wonderful Land of Oz* (1904), Baum propose un volume annuel à partir d'*Ozma of Oz* (1907) jusqu'à *The Emerald City of Oz* (1910), conclusion provisoire avant reprise de la série pour un volume annuel de 1913 à 1920 (parution posthume du 14^{ème} volume). S'y ajoutent des suites

destination de publications spécialisées de faible qualité (les *pulps*, dont la cible principale est déjà le jeune garçon ou le jeune homme). La *fantasy* s'y développe, dans les années 1930, comme un des univers possibles, un des canevas d'intrigue disponibles dans le cadre d'une recherche de diversification et de couverture maximale du marché. Le genre, plus mal défini et moins bien illustré que la science-fiction de la même époque, est proche du récit d'aventure et des *weird tales*, chez des auteurs comme Robert E. Howard ou encore H.P. Lovecraft⁴. Cette *pulp fantasy* américaine segmente peu les publics, préférant confondre dans un même besoin de divertissement une masse de lecteurs peu cultivés ou peu exigeants dont une bonne part est constituée de jeunes lecteurs, ces adolescents à qui nulle part spécifique de la littérature n'était jusqu'à récemment dédiée. S'adresser ainsi à un lectorat jeune et/ou populaire présente l'intérêt de pouvoir combiner un niveau de compétence générique assez faible (puisque le lecteur est conçu comme peu expérimenté) avec une absence de contraintes quant à la moralité du contenu (dans la mesure où le jeune public n'est pas explicitement visé).

C'est cette conception de la *fantasy* qui va tendre à s'imposer dans l'après-guerre, pour aboutir à la fin du XX^e siècle à un paysage générique assez banalisé, et donc largement dévalorisé. Cette partie de l'histoire de la *fantasy* se confond d'abord largement avec la réception américaine du *Seigneur des Anneaux*⁵ : sa fameuse adoption par les étudiants des campus de la contre-culture, au milieu des années 1960, entraîne une forte demande du public, à laquelle répondent dans les années 70 une production d'épigones de faible qualité ainsi que la réédition des icônes de la *pulp fantasy*, à commencer par le Conan d'Howard, auquel Lyon Sprague de Camp, devenu son exécuteur testamentaire, rend bien mal hommage en donnant de nombreux prolongements malencontreux à son œuvre⁶.

On assiste alors à la constitution et à la solidification rapide de codes génériques qui caractérisent aujourd'hui encore la *fantasy* aux yeux du plus grand nombre, mélange assez figé de ses sous-genres les plus fameux, l'*heroic fantasy* de Howard et l'*epic fantasy* de Tolkien, avec guerriers, elfes, nains, glaives et magiciens, quêtes et forces du mal... Cet

allographes par Ruth Plumly Thompson dès 1921, puis John R. Neill, illustrateur dès le second volume, de 1939 à 1943.

⁴ Howard, créateur entre autres de *Conan*, s'illustre plus largement dans le récit d'aventures exotiques, par exemple avec son héros El Borak (1933-1936), qui sillonne l'Afghanistan. Quant à Lovecraft, s'il est resté fameux pour ses récits rattachés au « mythe de Cthulhu » (surnaturel horrifique mâtiné de science-fiction), d'autres de ses textes se rattachent davantage à la *fantasy*, comme le *Dream Cycle* et notamment *The Dream-Quest of Unknown Kadath* (1943).

⁵ J'ai relaté plus précisément cette histoire dans mon article « Fécondités d'un malentendu » (Besson, 2011), ainsi qu'au fil de plusieurs notices pour le *Dictionnaire Tolkien*, à paraître sous la dir. de Vincent Ferré.

⁶ Voir Simon Sanahujas (2008) et Patrice Louinet (2011).

imaginaire se diffuse auprès des plus jeunes *via* un vecteur influent des années 1980, le livre-jeu. Ce format, comme son nom l'indique, fait le lien entre la production romanesque et la part proprement ludique de la *fantasy*, en fort développement dès le début de cette décennie avec les jeux de rôles sur table de type *Donjons et Dragons*. Les « livres dont vous êtes le héros », du nom de la plus célèbre collection dédiée chez Folio Junior⁷, induisent, pour les besoins de leur structure d'embranchements interactifs, une nouvelle schématisation des possibles scénaristiques du genre ; à côté de films à l'esthétique très datée (les adaptations de *Conan* avec Arnold Schwarzenegger, les marionnettes de *Dark Cristal*, l'animation « cinématique » du *Seigneur des Anneaux* par Ralph Bakshi⁸), ils donnent une bonne idée des représentations qu'on pouvait alors se faire du genre. La pénétration de la *fantasy* auprès du grand public s'accompagne bien, dans un premier temps, de sa dévalorisation rapide. Ainsi, dans les années 90, si le genre génère un véritable marché éditorial dans les pays anglophones, avec de grandes sagas romanesques à succès comme celles de Robert Jordan (« *La Roue du Temps* », à partir de 1990) ou de Robin Hobb (« *L'Assassin royal* », à partir de 1995), la *fantasy* traverse cependant, auprès du lectorat français et notamment des enfants, une phase de moindre visibilité, éclipsée qu'elle est par le développement d'autres littératures de genre, comme le roman policier et surtout le fantastique horrifique exemplifiée par la collection « Chair de Poule »⁹.

Après ces deux premières grandes étapes – une vénérable tradition de *fantasy* pour la jeunesse se développant simultanément à son versant adulte, puis une « popularisation » du genre qui devient peu à peu une marge où s'ébattent les seuls grands adolescents férus de simulations de sorts et de combats, le « phénomène Harry Potter » a signifié un nouveau bouleversement. Il a entraîné, à partir de la fin des années 1990, non seulement une reconfiguration progressive et massive du marché éditorial dans son ensemble, rééquilibré en faveur d'un secteur jeunesse en constante expansion et d'une visibilité plus grande donnée aux littératures de genre, mais même une modification perceptible à l'échelle du contexte culturel occidental : le développement multi-support de l'œuvre de Rowling en films, jeux et produits dérivés, qui s'impose comme un trait marquant des stratégies du marché du divertissement cette décennie,

⁷ Inaugurée avec la série « Défis fantastiques » dont le premier titre, paru en 1985, est la traduction de l'ouvrage de Steve Jackson et Ian Livingstone *Le Sorcier de la montagne de feu* (1982), la collection a été relancée par Gallimard depuis 2007.

⁸ *Le Seigneur des Anneaux*, film de Ralph Bakshi, 1978 ; *Conan le Barbare*, film de John Milius, 1981, *Conan le Destructeur*, film de Richard Fleischer, 1984 ; *Dark Crystal*, film de Jim Henson, 1982.

⁹ « Goosebumps », collection de romans de R.L. Stine, publié dans les pays anglophones par Scholastic de 1992 à 1997 (pour la série originale) et en France chez Bayard à partir de 1995.

se trouve coïncider en outre avec le succès du *Seigneur des Anneaux* de Peter Jackson (2001-2003), visant avant tout le public adolescent désormais « cœur de cible » de l'industrie cinématographique, et surtout avec la généralisation de l'Internet haut débit, qui a fait entrer l'énorme marché des jeux dans une ère nouvelle et déclenché la participation des fans à l'expansion de leurs univers favoris. La *fantasy* trouve ainsi brutalement à s'étendre très au-delà de sa niche de fidèles, et y gagne une nouvelle considération, peut-être relative mais qui tend à toucher progressivement la culture populaire dans son ensemble. Pensons, entre autres exemples de ce mouvement de fond, à la réhabilitation unanime des séries télévisées, au nouvel attrait pour les « geeks », aux constats nombreux d'une porosité de plus en plus grandes des publics et modes de consommation entre « haute » et « basse » cultures, etc.

Moment-clé de cette évolution, le cycle romanesque des *Harry Potter* est réputé avoir rendu aux enfants le goût de la lecture, et révélé leur capacité à se passionner pour des textes longs et des intrigues complexes : voilà qui a valu à Rowling et à ses personnages la reconnaissance éternelle des éditeurs, qui ont pu passer aux grands formats afin de vendre plus et plus cher¹⁰, mais aussi dans une certaine mesure des instances de légitimation, décisives pour le secteur « jeunesse », que sont les médiateurs culturels et jusqu'aux enseignants. « Magique, les enfants lisent ! » titrait un célèbre quotidien en 2004, au plus fort de la frénésie orchestrée autour du petit sorcier¹¹. Ampleur du succès n'est ainsi plus synonyme de déconsidération quand il est question de littérature pour la jeunesse, tant il est vrai qu'amener les enfants au livre fait figure de mission justifiant l'union sacrée et même la redéfinition des critères de qualité. Dans ce cas en outre, l'accession à une certaine légitimité a été favorisée par l'aspect transgénérationnel de ce succès, lui aussi largement commenté par la presse : les volumes de *Harry Potter* attiraient en effet un important public adulte, qui en est venu à assumer son plaisir de lecture, faisant là encore accéder à la visibilité un « phénomène social » beaucoup plus vaste de revendication du droit des « grands » au ludique ou au régressif¹².

Les grands équilibres établis entre les différents lectorats de la *fantasy* se sont donc pour finir presque inversés : genre développé pour un double public, dont la part majeure était devenue une production « pour adultes » jouant sur l'indétermination générale du « populaire », la *fantasy* est aujourd'hui, pour s'en tenir toujours aux grandes tendances, un genre pour enfants

¹⁰ À l'instar de Gallimard Jeunesse, initiateur de cette tendance décisive pour les mutations du secteur éditorial des ouvrages destinés aux jeunes lecteurs : à partir de son 4^{ème} volume, *Harry Potter* n'est plus proposé dans la collection de poche « Folio Junior », mais directement en grand format cartonné.

¹¹ Une du quotidien *Libération*, 26 novembre 2004, et article de Frédérique Roussel, à l'occasion du festival de Montreuil.

¹² Voir sur ce sujet Anne Besson, 2009.

et adolescents lus *aussi* par les grands. Le genre est ainsi devenu un véritable laboratoire des productions *crossover*¹³, dont elle constitue un foyer privilégié d'expérimentation.

La redistribution des territoires

Depuis une dizaine d'années, romans et produits culturels étiquetés *fantasy* se consacrent pour une bonne part à l'exploration très concrète de cette porosité nouvelle des frontières générationnelles : chaque domaine se repositionne et part à la découverte des territoires jusqu'alors réservés à l'autre public. Les frontières peuvent en effet dans un premier temps l'impression de s'être multipliées : là où existaient jusqu'alors une littérature « ciblée » (pour la jeunesse, avec plusieurs classes d'âge) et une littérature « non ciblée » (plutôt que « pour adultes », ce qui était rarement le cas en vérité), on rencontre désormais une floraison de « ciblage » plus précis, sous la forme notamment de collections spécialisés pour les « adolescents » et les « jeunes adultes ». Ces deux classes d'âges, nouveaux publics identifiés auxquels l'édition entend proposer des produits sur-mesure, se recoupent d'ailleurs largement, la première étant plutôt française et vouée au réalisme le plus noir, la seconde, d'importation anglo-saxonne (*young adults*), correspondant quant à elle davantage à un découpage au sein du public populaire large traditionnel des littératures de genre.

Ce premier constat vient confirmer notre analyse diachronique : le paysage se transforme parce que la « jeunesse » y prend nettement plus de place. Les frontières bougent, mais ce faisant, elles se brouillent, et c'est la *fantasy* pour la jeunesse qui prend le meilleur de cette redistribution des pouvoirs. Elle s'étend sur les territoires voisins pour y trouver les ingrédients de son nécessaire renouvellement, tandis que ses « scénarios-types », très peu nombreux, demeurent pour leur part à peu près immuables. La grande majorité des textes diffusés en France ces dernières années sous un label « *fantasy* pour la jeunesse » s'inscrivent en effet dans la droite ligne du schéma d'intrigue de *Harry Potter*¹⁴, pour lequel Rowling elle-même avait largement puisé dans des invariants du mythe, du conte et du folklore. Point de départ presque inévitable, un (des) enfant(s) pas tout à fait comme les autres (mais presque) découvre(nt) identité secrète et dons cachés avant de devoir apprendre à s'en montrer digne ; ou bien, variante tout à fait combinable avec ce premier scénario majoritaire, un ou des enfants découvrent l'existence d'un autre monde merveilleux avant d'y mener une quête initiatique.

¹³ Utilisé dans le vocabulaire des ensembles romanesques et télévisés pour désigner un croisement d'univers (tel héros rendant visite à tel autre héros...), le terme de *crossover* est également employé pour désigner le secteur culturel en plein développement des produits visant un lectorat mêlé, au carrefour des classes d'âge.

¹⁴ Voir à ce sujet l'article que Philippe Clermont a consacré aux avatars français d'Harry (2007).

Même en tenant compte du renouvellement constant des classes d'âge, on comprend que pour limiter un effet de répétition excessif, il convient de varier du moins la nature de l'univers où vont se dérouler ces scénarios. Les magiciens et le merveilleux syncrétique commun à Rowling et Lewis, dessinant une sorte d'univers-type de la *fantasy* pour la jeunesse, vont ainsi laisser place à un autre contexte spatio-temporel et à un autre personnel, qui n'ont rien de bien original puisqu'ils en appellent à l'héritage de Tolkien. Seulement, cet univers néo-médiéval et ses emprunts plus spécifiques au panthéon et créatures du Nord-Ouest de l'Europe ont longtemps été la chasse gardée des jeux et de la *fantasy* « non ciblée » et n'avaient plus été investis spécifiquement pour le jeune public depuis *Bilbo*. La « *fantasy* épique pour la jeunesse », qui (ré)apparaît simultanément chez plusieurs auteurs dans les années 2000¹⁵, constitue un premier grand exemple d'innovation, même si elle consiste davantage à proprement parler dans le réinvestissement, par un domaine « en pleine croissance », d'un de ses territoires les plus frayés mais jusqu'ici *de l'autre côté de la barrière* des âges.

Emily Rodda propose par exemple en 2000 « *La Quête de Deltora* » : les huit courts volumes, pour lecteurs débutants, portent chacun un nom de lieu qui correspond à une étape de la quête confiée à sa grande surprise au jeune Lief dans le premier volume. Elle consiste pour le héros et ses alliés à retrouver sept pierres précieuses pour reconstituer la Ceinture magique, dernier espoir d'opposition au Seigneur des Ténébres qui a envahi Deltora – face à une telle chasse au trésor, on se croirait dans l'intrigue d'un « livre dont vous êtes le héros », mais les ouvrages remportent un grand succès auprès du public visé. Christopher Paolini écrit quant à lui davantage à destination des pré-adolescents et adolescents avec son cycle « *L'Héritage* », paru à partir de 2003, longtemps annoncé comme une trilogie et désormais comme une tétralogie. Lors de son lancement, et notamment de la négociation de ses droits de traduction au salon du livre de Francfort en 2004, l'ouvrage avait été repéré puis vendu par les services marketing des éditeurs comme le digne successeur de *Harry Potter*, donnant là le premier exemple flagrant d'une stratégie depuis souvent reproduite. Eragon, orphelin d'un pays reculé, qui se retrouve mystérieusement élu pour devenir le dernier des Dragonniers et mener la révolte contre le règne du mage noir Galbatorix, a d'ailleurs connu la popularité escomptée. Son tout jeune auteur faisait un usage tout à fait impressionnant d'une intertextualité foisonnante et omniprésente, mêlant beaucoup d'emprunts à Anne McCaffrey¹⁶, une bonne dose de Tolkien et un peu de Franck Herbert (*Dune*) – autant d'influences peu identifiables par son lectorat qui *a priori* n'y avait pas encore accès, à la fois parce qu'il était trop jeune

¹⁵ Voir mon article de 2010 pour une étude de la présence des cartes dans ce même corpus.

¹⁶ Auteure, à partir de 1967, d'un ensemble narratif, devenu univers partagé, autour des *Dragonriders of Pern*.

pour les avoir lues et parce qu'elles n'avaient pas été acclimatées au sein du secteur « jeunesse ».

La recherche du « nouveau *Harry Potter* » a ainsi mené la *fantasy* pour la jeunesse à coloniser des territoires jusqu'alors plutôt étiquetés « adultes », comme la *high fantasy*. Elle s'y est imposée au point de constituer la nouvelle porte d'entrée dans cet univers ; Tolkien, à la tête d'une œuvre écrite imposante et austère, en est désormais un aïeul respecté mais intimidant... Symétriquement, la *fantasy* « adulte », soucieuse de tirer son épingle du jeu et de proposer à son tour « un *Harry Potter* pour adultes »¹⁷, s'est aventurée sur les terrains de jeu des plus jeunes : le monde dans le placard ou encore l'école de magie. Le récent ensemble de Lev Grossman, débuté avec *Les Magiciens* en 2009, en donne un exemple frappant, puisque le romancier prend le parti de revisiter explicitement les *topoi* de la *fantasy* pour la jeunesse. Il convoque une tradition englobant les *Chroniques de Narnia* (ici renommées *Chroniques de Fillory*, pour lesquelles le héros ressent depuis l'enfance un attachement particulier comme symbole d'une évasion possible par l'imaginaire), *L'Histoire sans fin* (car le livre ouvre un monde, littéralement) et *Harry Potter* bien entendu, puisqu'en passant dans l'autre monde, on arrive bien à Brakebills, une école de magie isolée de l'extérieur par des protections surnaturelles. Seulement, cette école est un *college* à l'américaine au lieu d'un pensionnat pour petits anglais, et les héros de Grossman entrent dans l'âge adulte en abusant de l'alcool et des drogues, en expérimentant aussi les joies et peines de la sexualité... De telles thématiques assurent, de façon peut-être un peu appuyée, le renouvellement des emprunts dans le sens d'une maturité affichée, mais s'accompagnent aussi d'une réflexion nuancée et mélancolique sur ce qui peut advenir des rêves de l'enfance quand ils s'accomplissent et qu'on a grandi. Comment accepter qu'ils ne soient pas à la hauteur, ou de ne pas être à leur hauteur ? comment les dépasser ? Que faire de ce pouvoir et, pourtant, de cette impuissance ?

Des démarches symétriques comme celles qu'on vient de citer, chacune à une extrémité du spectre assez limité des possibles, ne peuvent qu'aboutir, on le comprend, à un rapprochement notable des encyclopédies respectives des deux « *fantasy* ». Les répertoires de motifs au départ spécifiques à tel ou tel domaine en viennent à fusionner. Le phénomène du *crossover*, dont on peut estimer qu'il est en réalité une tendance consubstantielle de la *fantasy*, évidemment favorisée par une tradition de la littérature merveilleuse toujours à cheval entre deux publics, peut dès lors prendre aujourd'hui la forme d'une double publication simultanée

¹⁷ Ce slogan récurrent a été par exemple utilisé pour la grande campagne publicitaire orchestrée par les éditeurs du roman de Susanna Clarke, *Jonathan Strange et Mr Norrell* (2004, trad. 2007).

du même texte dans deux collections¹⁸ : parmi plusieurs exemples de cette stratégie éditoriale ces dernières années¹⁹, on peut retenir la publication française par les éditions de L'Archipel, en 2009, du *Livre des choses perdues* de John Connolly, auteur de *thrillers* à succès qui donne là en 2006 son premier roman du genre, véritable hommage lui aussi aux grands motifs liant merveilleux et enfance. La mort de sa mère pousse un jeune garçon à se réfugier dans la lecture, et voici qu'il découvre, dans le jardin sauvage de la nouvelle propriété, un passage vers un monde qui pourrait bien être celui des histoires où il a choisi de trouver asile. Après bien des aventures, il en rencontre le roi, un enfant devenu vieux, depuis longtemps perdu au monde dans cet ailleurs devenu piège. Sur un sujet *a priori* rebattu qu'il travaille sous l'angle double de la puissance des rêves et de la beauté éphémère et précieuse du réel, l'auteur réussit à toucher effectivement un double public. Le roman exploite par exemple un humour à « cibles multiples », à la façon d'une majorité des films animés récents : à côté d'une Blanche-Neige acariâtre et obèse, qui peut faire rire petits et grands, on rencontre ainsi un sous-prolétariat exploité, des nains marxistes à la rhétorique syndicale, qui demandent pour leur part une culture politique minimale et guère « actuelle » pour être pleinement savourés. L'amertume discrète du message de renoncement porté par le roman peut elle aussi toucher le grand enfant, directement confronté à ces choix, comme aussi l'adulte qui, d'un peu plus loin, considère ce qui fut et ce qui aurait pu être.

Des romans comme celui-ci, à double adresse véritablement, demeurent rares, tandis que ceux qui visent un public large allant des pré- aux post-adolescents, « adulescents », « kidults » semblent beaucoup plus nombreux. La nouveauté éventuelle réside dans ce cas moins dans ce public, après tout fort proche de celui, traditionnel, des littératures de l'imaginaire et de grande diffusion, que dans le phénomène de société qui sanctionne l'extension de la classe d'âge intermédiaire, et l'éventuelle redistribution des collections éditoriales qui en découle. Les auteurs répondent de différentes façons à cette évolution des publics. Certains, à l'image de Tolkien et Lewis au siècle dernier, développent en parallèle des œuvres de qualité

¹⁸ Sans même parler du glissement progressif d'une œuvre d'un domaine à l'autre, ce type de double publication constitue un phénomène beaucoup plus généralisé, mais avec un décalage chronologique de la parution « jeunesse » : on peut en prendre pour exemple l'édition française du *Seigneur des Anneaux*, dont la traduction paraît en 1972-1973 chez Christian Bourgois, à partir de 1978 en format poche (Presse Pocket), puis dans la collection pour la jeunesse de Gallimard « 1000 Soleils », seulement à partir de 1980. La collection « Folio Junior » a pris le relais avec une nouvelle édition accompagnant la sortie de l'adaptation cinématographique, entre 2001 et 2003. Christian Bourgois se félicitait que cette extension ait valu toujours plus de lecteurs à Tolkien, sans que les différentes éditions ne se fassent de concurrence réelle (voir son entretien avec Vincent Ferré dans *Tolkien, trente ans après*, p. 41-42).

¹⁹ Par exemple, la trilogie des *Sept Royaumes* de Cinda Williams paraît simultanément chez Bragelonne et dans sa toute neuve division jeunesse Castelmore. L'Archipel poursuit sa double publication des romans de John Connolly avec *Les Portes*, en 2010.

destinées à la jeunesse et d'autres aux adultes : c'est le cas de Brandon Sanderson, récemment apparu sur la scène des genres de l'imaginaire avec plusieurs cycles brillants, comme le double roman consacré à *Elantris* et la trilogie « *Fils des Brumes* », et avec une série pour jeunes lecteurs pleine d'humour, les « *Alcatraz* ». Parfois ils parviennent à s'affranchir de la répartition en classes d'âge : au-delà du poncif de l'auteur de jeunesse qui ne s'interdit rien ou écrit pour tous, au-delà aussi de l'effet d'opportunité qui a pu porter de nombreux auteurs « pour adultes » à se consacrer au nouveau marché du jeune lectorat, un Fabrice Colin par exemple semble avoir trouvé dans les différentes collections pour la jeunesse où il publie la liberté nécessaire à l'exploitation d'un imaginaire extrêmement fécond, que ne bride plus les considérations de genre : parmi ses œuvres les plus récentes, on trouve aussi bien *La Saga Mendelson*, trilogie de romans historiques sur une famille juive exilée aux Etats-Unis, que *Bal de Givre à New York*, conte fantastique sur fond de 11 Septembre, où se retrouve cependant le même jeu kaléidoscopique sur les incertitudes instaurées entre réel et fiction.

Cette porosité des genres accompagne en effet celle des âges. Au-delà du sujet restreint de cet article, toute une nouvelle *fantasy* est ainsi apparue, produit cette fois d'une hybridation avec les codes d'autres genres populaires, romans sentimentaux, policiers et fantastiques. Cette production, qu'on qualifie le plus souvent de *bit lit*, naît toujours de la volonté d'aller vers le public : vers le *jeune* public mais plus précisément ici vers le jeune public *féminin*, qui n'était pas à ce point le cœur de cible de la *fantasy*²⁰ mais qui faisait l'essentiel du lectorat de *Harry Potter* et qui a ensuite fait le triomphe de *Twilight*. *Graceling* et *Rouge*, *bestsellers* de Kristin Cashore sur de superbes héroïnes marginalisées par leurs pouvoirs, ou encore *Lueur de feu* de Sophie Jordan, où la nature surnaturelle qui fait obstacle au coup de foudre amoureux est cette fois draconique au lieu de vampirique, donnent des exemples de tentatives pour rapatrier la *bit lit* au sein de l'imaginaire traditionnel des mages et dragons de *fantasy*. Les genres populaires sont ainsi faits qu'ils s'adaptent à la demande du public : si l'on peut avoir l'impression d'un renouvellement assez mince, consistant pour l'essentiel en une redistribution permanente d'un répertoire de motifs stables, c'est qu'il se trouve qu'aujourd'hui ce public, de plus en plus

²⁰ L'image dominante d'un genre « masculin », à la fois destiné aux garçons et véhicule de stéréotypes machistes, doit bien sûr être nuancée. La *fantasy* est le terrain d'expression de nombreuses femmes et de nombreuses féministes depuis la fin des années 1960. Le lectorat du genre serait même majoritairement féminin (communication personnelle avec Alain Névant et Stéphane Marsan, de la maison d'édition spécialisée Bragelonne).

identifiée avec l'adolescence, et surtout celle des filles dans le secteur du livre, est éminemment muable, si ce n'est mutant...

Anne BESSON

Université Lille-Nord de France, Artois, EA 4028 « Textes & cultures », F-62000, Arras

Bibliographie

Corpus critique

Besson Anne. « Extension du domaine du ludique : fiction et imaginaire médiéval », in *Le Moyen Âge en jeu*, Séverine Abiker, Anne Besson et Florence Plet-Nicolas (éd.), *Eidôlon* n°86, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, oct. 2009, p. 15-25.

« La carte maîtresse d'un jeu gagnant : l'imaginaire cartographique dans la *fantasy* jeunesse contemporaine », in « Cartes et plans : paysages à construire, espaces à rêver », *Cahiers Robinson* n° 28, Danielle Dubois-Marcoïn et Eleonore Hamaide-Jaeger (éd.), Arras, hiver 2010, p. 105-116.

« Fécondités d'un malentendu : la postérité de Tolkien en *fantasy* », in *Tolkien aujourd'hui*, Michael Devaux, Vincent Ferré et Charles Ridoux (éd.), Presses Universitaires de Valenciennes, 2011, p. 197-209.

Notices pour le *Dictionnaire Tolkien*, sous la direction de Vincent Ferré, à paraître chez CNRS Editions : « Copyright », « Culture populaire », « Cycle, structure cyclique », « Etats-Unis, réception aux », « Evasion, une littérature d' », « Fans », « Fantasy », « Jeunesse, Tolkien auteur pour la », « Successeurs et imitateurs ».

Clermont Philippe. « Une *fantasy* française pour la jeunesse “à l'école des sorciers”, ou les avatars d'Harry », Anne Besson et Myriam White-Le Goff (éd.), *Actes du colloque du CRELID. Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*, Paris, Bragelonne, 2007, p. 185-198.

Ferré Vincent (éd.), *Tolkien, trente ans après*, Paris, Christian Bourgois, 2004. Entretien avec Christian Bourgois, p. 37-46.

Louinet Patrice. « Robert R. Howard : Founding father of modern *fantasy* for the first time again », in *Contemporary French & Francophone Studies: SITES*, Routledge, numéro 15.2, dirigé par Anne Berthelot et Alain Lescart, mars 2011, p. 163-170.

Sanahuja Simon. *Les nombreuses vies de Conan*, Lyon, Les Moutons Électriques « Bibliothèque Rouge », 2008.

Tolkien J.R.R. « Du conte de fées » [*On Fairy Stories*, 1939], trad. Francis Ledoux in *Faërie et autres textes*, Paris, Christian Bourgois, Pocket, 2003, p. 53-153.

Bibliographie récapitulative des ouvrages mentionnés

Barrie James. *Peter and Wendy*, Londres, Hodder and Stoughton, 1911.

Baum L. Frank. *The Wonderful Wizard of Oz*, Chicago et New York, Geo M. Hill, 1900.

Carroll Lewis. *Alice in Wonderland*, Londres, MacMillan, 1865.

Cashore Kristin. *Graceling*, New York, Harcourt Children's Books, 2008 ; trad. Raphaële Eschenbrenner, Paris, Orbit, 2009.

Red, New York, Dial Children's Books, 2009 ; *Rouge*, trad. Raphaële Eschenbrenner, Paris, Orbit, 2010.

Clarke Susanna. *Jonathan Strange & Mr Norrell*, Londres, Bloomsbury, 2004, trad. Isabelle-D. Philippe, Robert Laffont, 2007.

Colin Fabrice. *Saga Mendelson*, Paris, Le Seuil « Fictions grand format », *Les Exilés*, 2009 ; *Les Insoumis*, 2009 ; *Les Fidèles*, 2010.

Bal de Givre à New York, Paris, Albin Michel « Wiz », 2011.

Connolly John. *The Book of Lost Things*, Londres, Hodder and Stoughton, 2006, trad. Pierre Brévignon, *Le Livre des choses perdues*, Paris, L'Archipel, coll. « Suspense » et « Jeunesse », 2009.

The Gates, New York, Atria Books, 2009, trad. Pierre Brévignon, *Les Portes*, Paris, L'Archipel, coll. « Suspense » et « Jeunesse », 2010.

Grossman Lev. *Magicians*, New York, Viking, 2009, trad. Jean-Daniel Brèque, *Les Magiciens*, Nantes, L'Atalante, 2010 ; *The Magician King*, New York, Viking, 2011.

Hobb Robin. *The Farseer*, New York, Bantam Books, trad. Arnaud Mousnier-Lompré, Paris, Pygmalion :

Assassin's Apprentice, 1995, *L'Apprenti assassin*, 1998,

Royal Assassin, 1996, *L'Assassin du Roi* et *La Nef du Crépuscule*, Paris, Pygmalion, 1999,

Assassin's quest, 1997, *Le Poison de la vengeance*, *La Voie magique* et *La Reine solitaire*, Paris, Pygmalion, 2000,

Fool's Errand, 2002, *Le prophète blanc* et *La Secte maduïte*, 2003,

Golden Fool, 2003, *Les Secrets de Castelcerf*, 2003 et *Serments et deuils*, 2004,

Fool's Fate, 2004, *Le Dragon des Glaces*, *L'Homme noir*, 2005 et *Adieux et retrouvailles*, 2006.

Jackson Steve et Ian Livingstone. *The Warlock of Firetop Mountain*, Londres, Puffin Books, 1982 trad. Camille Fabien, *Le Sorcier de la montagne de feu*, Paris, Gallimard Folio Junior, coll. « Un livre dont vous êtes le héros ».

Howard Robert E. *Conan*, à partir de 1932 dans *Weird Tales* ; nouvelle trad. et éd. Patrice Louinet, *Conan le Cimmérien*, 3 vols., Paris, Bragelonne, 2007-2008.

El Borak, éd. et trad. Patrice Louinet, Bragelonne, 2011.

Jordan, Robert. *The Wheel of Time*, Londres, Orbit Books, New York, Tor, *La Roue du Temps*, Paris, Payot « Rivages Fantasy » :

The Eye of the World, 1990, trad. Arlette Rosenblum, *L'Invasion des Ténèbres et L'Oeil du monde*, Paris, Payot « Rivages Fantasy », 1995,
The Great Hunt, 1990, trad. Arlette Rosenblum, *Le Cor de Valère*, 1996, *La Bannière du dragon*, Paris, Payot « Rivages Fantasy », 1997,
The Dragon Reborn, 1991, trad. Arlette Rosenblum, *Le Dragon réincarné*, 1998, et *Le Jeu des ténèbres*, Paris, Payot « Rivages Fantasy », 1999,
The Shadow rising, 1992, trad. Arlette Rosenblum, *La Montée des orages et Tourmentes*, Paris, Payot « Rivages Fantasy », 2000,
The Fires of Heaven, 1993, trad. Arlette Rosenblum, *Etincelles*, 2001, *Les Feux du ciel*, 2002, Paris, Payot « Rivages Fantasy »,
Lord of Chaos, 1994, trad. Arlette Rosenblum, *Le Seigneur du chaos et L'Illusion fatale*, Paris, Payot « Rivages Fantasy », 2004,
A Crown of Swords, 1996, trad. Simone Hilling, *Une couronne d'épées et Les Lances de feu*, Paris, Fleuve Noir « Rendez-vous ailleurs », 2007,
The path of daggers, 1998, trad. Simone Hilling, *Le Sentier des dagues et Alliances*, Paris, Fleuve Noir « Rendez-vous ailleurs », 2008,
Winter's Heart, 2000, trad. Simone Hilling, *Le Cœur de l'hiver et Perfidie*, Paris, Fleuve Noir « Rendez-vous ailleurs », 2009,
Crossroads of Twilight, 2003, trad. Simone Hilling, *Le Carrefour des ombres et Secret*, Paris, Fleuve Noir « Rendez-vous ailleurs », 2010,
Knife of Dreams, 2005, trad. Simone Hilling, *Le Poignard des rêves Le Prince des corbeaux*, Paris, Fleuve Noir « Rendez-vous ailleurs », 2010.
À la mort de l'auteur, l'achèvement de la série (3 derniers volumes) a été confié à Brandon Sanderson. Les ouvrages (*The Gathering Storm*, 2009, *Towers of Midnight*, 2010, *A Memory of light*, à paraître en 2012) sont en cours de traduction.

Jordan Sophie. *Firelight*, HarperCollins Children's Books, 2010 ; trad. Alice Marchand, *Lueur de feu*, Gallimard Jeunesse, 2011.

Kingsley Charles. *The Water-Babies*, Londres, MacMillan, 1863.

Lewis Charles S. *Chronicles of Narnia*, Londres, Geoffrey Bles « The Bodley Head », *Les Chroniques de Narnia*, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior » :

The Lion, the Witch and the Wardrobe, 1950, trad. Anne-Marie Dalmais, *Le lion, la sorcière et l'armoire magique*, 2001.

Prince Caspian, 1951, *Le Prince Caspian*, trad. Anne-Marie Dalmais, 2001.

The Voyage of the « Dawn Treader », 1952, trad. Philippe Morgaut, *L'Odyssée du Passeur d'Aurore*, 2002.

The Silver Chair, 1953, trad. Philippe Morgaut, *Le Fauteuil d'argent*, 2002.

The Horse and his Boy, 1954, trad. Philippe Morgaut, *Le Cheval et son écuyer*, 2001.

The Magician's Nephew, 1955, trad. Cécile Dutheil de la Rochère, *Le Neveu du magicien*, 2001.

The Last Battle, 1956, trad. Philippe Morgaut, *La dernière bataille*, 2002.

Lovecraft Howard P. « The Dream-Quest of Unknown Kadath », in *Beyond the Wall of Sleep*, Sauk City, Arkham House, 1943 ; édition révisée par S.T. Joshi, in *The Dreams in the Witch-House and Other Weird Stories* New York, Penguin Classics, 2004.

McDonald Georges. *At the Back of the North Wind*, Londres, Strahan and Co, 1871.

Meyer Stephenie. New York, Little, Brown and co, trad. Luc Rigoureux, Hachette Jeunesse coll. « Black Moon » :
Fascination (Twilight), 2005,
Tentation (New Moon), 2006,
Hésitation (Eclipse), 2007,
Révélation (Breaking Dawn), 2008.

Paolini Christopher. New York, Knopf Books for Young Readers, Bayard Presse :
Eragon (2003), trad. Bertrand Ferrier, 2004,
Eldest (2005), *L'Aîné*, trad. Marie-Hélène Delval, 2006,
Brisingsr (2008), trad. Marie-Hélène Delval, 2009.

Rodda Emily. Melbourne, Londres, New York, Scholastic, trad. Christiane Poulain, Pocket Junior, collection « Deltora » :
The Forests of Silence, 2000, *Les Forêts du Silence*, 2006,
The Lake of Tears, 2000, *Le Lac des Pleurs*, 2006,
City of the Rats, 2000, *La Cité des rats*, 2006,
The Shifting Sands, 2000, *Les Sables mouvants*, 2006,
Dread Mountain, 2000, *Les Montagnes redoutables*, 2006,
Maze of the Beast, 2000, *Le Labyrinthe de la Bête*, 2006,
The Valley of the Lost, 2000, *La Vallée des égarés*, 2007,
Return to Del, 2000, *Retour à Del*, 2007.

Rowling Joanne K. Londres, Bloomsbury Children's Books, trad. Jean-François Ménard.
Harry Potter and the Philosopher's Stone, 1997 ; *Harry Potter à l'école des sorciers*, Paris, Gallimard, « Folio Junior », 1998,
Harry Potter and the Chamber of Secrets, 1998 ; *Harry Potter et la chambre des secrets*, Paris, Gallimard, « Folio Junior », 1998,
Harry Potter and the Prisoner of Askaban, 1999 ; *Harry Potter et le prisonnier d'Askaban*, Paris, Gallimard, « Folio Junior », 1999,
Harry Potter and the Goblet of Fire, 2000 ; *Harry Potter et la coupe de feu*, Paris, Gallimard, 2000,
Harry Potter and the Order of the Phenix, 2003 ; *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, Paris, Gallimard, 2003,
Harry Potter and the Half Blood Prince, 2005 ; *Harry Potter et le Prince de sang mêlé*, Paris, Gallimard, 2005,
Harry Potter and the Deathly Hallows, 2007 ; *Harry Potter et les Reliques de la mort*, Paris, Gallimard, 2007.

Sanderson Brandon. *Elantris*, New York, Tor, 2005, trad. Pierre-Paul Durastanti, Paris, Calmann-Levy « Orbit », en deux volumes, *Chute et Rédemption*, 2009.
Mistborn, Fils des Brumes, New York, Tor, trad. Mélanie Fazzi, Paris, Calmann-Levy « Orbit » :
The final empire, 2006, *L'Empire ultime*, 2010
The Well of Ascension, 2007, *Le Puits de l'ascension*, 2010
The Hero of Ages, 2008, *Les Héros des siècles*, 2011.
Alcatraz, New York, Scholastic, trad. Juliette Saumande, Paris, Mango :

Alcatraz versus the Evil Librarians, 2007, *Alcatraz contre les infâmes bibliothécaires*, 2009,
Alcatraz versus the Scrivener's Bones, 2008, *Alcatraz et les ossements du scribe*, 2010,
Alcatraz versus the Knights of Crystallia, 2009, *Alcatraz contre les traîtres de Nalhalla*, 2011.

Tolkien J.R.R. *The Hobbit or There and Back Again*, Londres, George Allen and Unwin, 1937 ; trad. Francis Ledoux, *Bilbo le Hobbit*, Stock, 1969.
The Lord of the Rings, Le Seigneur des Anneaux, Londres, George Allen and Unwin, trad. Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgois :
The Fellowship of the Ring, 1954, *La Communauté de l'Anneau*, 1972,
The Two Towers, 1954, *Les Deux Tours*, 1972,
The Return of the King, 1955, *Le Retour du Roi*, 1973, Pocket, 1991.

Williams Chima Cinda. *The Seven Realms*, New York, Hyperion Books for Children, Les Sept Royaumes, Paris, Castelmor et Bragelonne.
The Demon King, 2009, trad. Rosalie Guillaume, *Le Roi démon*, 2011,
The Exiled Queen, 2010, trad. Emmanuelle Casse-Castric, *La Reine exilée*, 2011,
The Gray Wolf Throne, 2010.