



HAL
open science

”Le Bien, le mal et la fin de l’idéal parental : passage à l’écran d’un malaise axiologique en fantasy pour la jeunesse”

Élise Ternoy

► To cite this version:

Élise Ternoy. ”Le Bien, le mal et la fin de l’idéal parental : passage à l’écran d’un malaise axiologique en fantasy pour la jeunesse”. *Fantasy Art and Studies*, 2023, n°14 : Identités en mouvement / Moving identities in Fantasy fiction – Actes de la journée d’études “ Construction et évolution de l’identité dans les séries TV de Fantasy ”, pp.18-33. hal-04194924

HAL Id: hal-04194924

<https://hal.science/hal-04194924v1>

Submitted on 6 Sep 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



LE BIEN, LE MAL ET LA FIN DE L'IDÉAL PARENTAL : PASSAGE À L'ÉCRAN D'UN MALAISE AXIOLOGIQUE EN FANTASY POUR LA JEUNESSE

Élise Ternoy

Élise Ternoy est doctorante en Littérature Comparée à l'Université d'Artois et certifiée de Lettres Modernes. Elle est chargée d'enseignement en Licence et membre du centre de recherche Textes et Cultures (Arras). Ses travaux sont dirigés par Anne Besson et Virginie Douglas et portent sur l'adaptation en séries télévisées des romans à destination de la jeunesse.

Élise Ternoy is a PhD student in Comparative Literature at the University of Artois and a French certified teacher. She is a lecturer in undergraduate studies and a member of the Texts and Cultures research centre (Arras). Her work is supervised by Anne Besson and Virginie Douglas and focuses on the adaptation of children's novels into television series.

LES romans de *fantasy* à destination de la jeunesse *His Dark Materials* (en français *À la Croisée des Mondes*) de Philip Pullman, ont été un immense succès de librairie. Très populaires dès la fin des années 1990 et au début des années 2000, ils ont depuis acquis un véritable statut de classique de la littérature de jeunesse¹. Cet ensemble romanesque, publié entre 1995 et 2000 a fait l'objet d'adaptations, d'extensions transfictionnelles² et déclinaisons transmedia : adaptation en feuilleton radiophonique, pièce de théâtre, long-métrage et plus, récemment parution d'une nouvelle trilogie s'intéressant au passé et à la vie adulte de l'héroïne³. Parmi ces déclinaisons, une des plus récentes est la série *His Dark Materials*. Coproduite par HBO et la BBC et scénarisée par Jack Thorne, elle

1 Selon Alain Viala « le sens initial, ancien, dit que les classiques sont des modèles, qu'il faut connaître et qui s'offrent à l'admiration et à l'imitation. Un second sens, qui est en fait une conséquence du précédent, dit que les classiques sont les auteurs qu'on étudie en classe. [...] la puissance de l'institution scolaire dans la définition du « classique » se révèle là, et elle est, depuis, un trait dominant de la structure du marché culturel en France. » (Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1992, n°1, p. 9). *His Dark Materials* répond à ces deux définitions : influence fondatrice en *fantasy* pour la jeunesse, le cycle a largement inspiré des sagas ultérieures. On peut, à titre d'exemple, citer les récentes séries *Le Club de l'ours polaire* d'Alex Bell ou *Aurora* de Vashti Hardy, qui reprennent entre autres le thème de l'expédition polaire en ballon dirigeable et des problématiques parentales dans un univers *steampunk*. En ce qui concerne la validation par l'institution scolaire, *His Dark Materials* figure notamment dans un panel Éduscol – site coordonné par le ministère de l'éducation nationale – datant de mars 2016, destiné au élèves de cycle 4 dans le cadre du questionnement complémentaire de la classe de troisième « Progrès et rêves scientifiques ».

2 Richard Saint-Gelais définit la transfictionnalité comme étant « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction. » (Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 7)

3 Il s'agit de la *Trilogie de la Poussière* (*The Book of Dust* en version originale), dont deux tomes sont sortis jusqu'à présent (pour les références complètes, voir la bibliographie en fin d'article).

a donné lieu à trois saisons de sept à huit épisodes diffusées de 2019 à décembre 2022.

Le récit suit les aventures de Lyra (interprétée par Dafne Keen dans la série télévisée), une jeune fille d'une douzaine d'années. Celle-ci vit dans un monde présentant une cartographie apparemment identique à celle du nôtre : elle habite à Oxford, se rend à Londres et voyage dans des régions qui existent aussi dans notre géographie, comme la Sibérie. En revanche l'univers de Lyra est empreint de magie : on y trouve des sorcières qui savent voler et lancer des sorts, des ours parlants, des objets magiques. La particularité la plus déterminante de ce monde est que chaque être humain va de pair avec un animal, appelé « *dæmon* », dont il est indissociable. Celui-ci est à la fois une extension de l'âme de l'individu, mais aussi l'incarnation de son intimité. Dans cet univers, l'Église (appelée *Magisterium*) exerce une autorité forte et coercitive : elle condamne notamment la « Poussière » (des particules magiques qui gravitent principalement autour des adultes et sont la matière même qui constituent les *dæmons*), considérant qu'elle représente le péché. Lyra part en quête de la véritable nature de la Poussière, et découvrira qu'elle peut ouvrir des passages vers d'autres mondes – y compris le nôtre. Dans son voyage, elle se fera de nombreux alliés, comme le roi des ours Iorek Byrnison, l'aéronaute Lee Scoresby (interprété par Lin-Manuel Miranda) et rencontrera Will (joué par Amir Wilson), dont elle tombera amoureuse. Elle sera aidée par l'aléthiomètre, une sorte de boussole magique qui indique la vérité, et qu'elle est la seule à savoir lire spontanément et qui lui permettra d'obtenir « une agentivité progressive. Si dans les deux premiers volumes elle est majoritairement emmenée dans les nouveaux espaces suite à des décisions d'adultes, elle effectue des choix déterminants [...] encouragée par l'aléthiomètre »⁴.

Ce roman en trois volumes est articulé autour d'un scénario de quête de soi et d'une recherche d'identité allant de pair avec une prise de distance avec des figures parentales trop décevantes. Ce qui nous intéressera ici, c'est de comprendre comment la forme de la série télévisée s'empare de ce scénario typique en littérature de jeunesse et, dans ces dispositions, comment s'effectue le passage à l'écran.

Identité adolescente en crise face à la désagrégation du modèle parental : un scénario en trois temps

Au sein de l'œuvre littéraire de Philip Pullman, la construction de l'identité de l'héroïne est étroitement liée à un conflit intérieur, un malaise éthique lié à une désillusion relative aux figures parentales. Au début du premier roman la jeune héroïne, Lyra, pense que ses parents sont morts. Elle découvre assez rapidement que ce n'est pas le cas et que ses parents sont bien vivants : son père est Lord Asriel (interprété par James McAvoy dans la série télévisée), qu'elle pensait être son oncle, et sa mère est Mme Coulter (incarnée par Ruth Wilson). Mais ce qu'elle apprend également à ses dépens, c'est que ceux-ci sont capables de comportements cruels, calculateurs ou manipulateurs, voire de crimes allant jusqu'au meurtre de sang-froid. Au bout de quinze minutes du tout premier épisode de la série, on voit Lord Asriel faire une clef de bras à Lyra qui surgit pour l'avertir que le vin qu'il s'apprêtait à boire est empoisonné. Il ne relâche pas sa prise en l'identifiant ; bien au contraire il menace de lui briser le bras (« *I will break your arm first* », phrase que l'on retrouve d'ailleurs mot pour mot dans les premières pages du volume 1). Dans l'épisode suivant (saison 1, épisode 2), Mme Coulter utilise son propre *dæmon* pour attaquer celui de Lyra ce qui, par répercussion, lui occasionne une vive

4 Amelha Timoner, « Aléthiomètre et mains d'animiste : lectrices atypiques dans *À la croisée des mondes* et *La Passe-miroir* », dans Justine Breton

(dir.), *Ces petites filles qui lisent, Cahiers Robinson* n°51, 2022, p. 48.

souffrance physique. Ainsi, comme le relève Amelha Timoner – qui s’appuie elle-même sur les travaux de Max Weber et Hannah Arendt concernant les concepts de pouvoir et de domination – la « relation d’autorité est rendue caduque par l’emploi de la coercition par les parents de l’héroïne pour obtenir son obéissance »⁵. Ce n’est pas tout, car la jeune héroïne apprendra à ses dépens que ses parents ne rechignent pas à tuer des enfants pour assouvir leur arrivisme : la mère dirige un centre effectuant des expériences sur des enfants kidnappés et le père assassine le meilleur ami de Lyra pour les besoins de ses recherches sur la Poussière.

Ces découvertes glaçantes orientent la construction identitaire de Lyra, qui est ainsi amenée à se tourner vers de nouveaux modèles : dans un premier temps c’est la gitane Ma Costa, son ancienne nourrice, qui devient mère de substitution jusque dans l’onomastique car « ce personnage ne possède d’ailleurs pas d’autre nom que « Ma » illustrant sa fonction maternelle »⁶. Ce lien est particulièrement mis en scène dans le troisième épisode de la première saison. Une première courte séquence laisse entrevoir le désespoir de Mme Coulter après la fuite de sa fille, dont elle saccage la chambre dans un accès de fureur. La caméra reste fixe, positionnée en dehors de la chambre, plaçant le spectateur dans une position d’observateur indiscret, jusqu’à ce que la porte soit pudiquement refermée par le *dæmon* singe qui, par ce geste, soustrait sa maîtresse aux potentiels regards extérieurs. L’enchaînement des événements – cantonnés à un espace clos – le cadrage, jusqu’à la colorimétrie à prédominance bleue, tout le système sémiotique de la scène insiste sur l’isolement et l’instabilité

de la mère de Lyra. Juste après cette scène, s’ensuit une longue conversation animée entre Ma Costa (jouée dans la série par Anne-Marie Duff) et Lyra, exigeant la vérité sur ses origines⁷ : la conversation se termine par des mots et un geste affectueux de la part de la gitane et il est intéressant de noter que l’identification de l’héroïne à sa tutrice provisoire est matérialisée à l’écran par un intermédiaire vestimentaire : toutes deux portent une tenue assez semblable, une salopette de toile. Toujours chez les gitans, John Faa (interprété par Lucian Msamati) ou Farder Coram (porté à l’écran par James Cosmo) représentent également autant de « figures parentales potentielles »⁸, mais Lyra ne peut qu’imiter leur mode de vie ; il lui est impossible d’accéder véritablement à cette identité. Elle continue alors à se tourner vers d’autres modèles adultes ; étant donné qu’elle a « échoué à se construire une famille humaine, Lyra se tourne vers des personnages non-humains »⁹ : c’est le cas par exemple de l’ours Iorek Byrnison ou de la sorcière Serafina Pekkala (interprétée par Ruta Gedmintas). Au delà de ces nouveaux modèles, Lyra prend également ses distances avec ces encombrantes figures parentales en se construisant un nouveau système de valeurs éthiques.

L’enfant et ses parents rêvés : le temps de l’idéalisation

Ainsi, au fil des trois tomes, Lyra passera par trois grandes étapes successives : idéalisation, déception et reconstruction. Dans les premiers temps de l’histoire, Lyra se représente son père sous les traits d’un aventurier audacieux et envoûtant et elle nourrit à son égard une très grande admiration :

5 Amelha Timoner, « Si nous voulons la sagesse, nous devons laisser l’innocence derrière nous : quête d’autorité(s) dans *À la croisée des mondes* de Philip Pullman », dans Marie-Lucie Bougon, Justine Breton, Amelha Timoner (dir.), *Fantasy et enfance, Cahiers Robinson* n°49, 2021, p. 80.

6 *Ibid.*, p. 83.

7 Il n’est d’ailleurs pas anodin que dans la série HBO ce soit Ma Costa qui dévoile à Lyra l’identité de sa mère, là où, dans l’œuvre littéraire de Pullman, cette révélation est prise en charge par John Faa, le roi des gitans.

8 *Idem.*

9 *Idem.*

*she was pleasantly excited. The visitor mentioned by the Master, Lord Asriel, was her uncle, a man whom she admired and feared greatly. He was said to be involved in high politics, in secret exploration, in distant warfare, and she never knew when he was going to appear.*¹⁰

Cette idéalisation n'est pas formulée telle quelle dans la série télévisée ; cependant, en contrepartie, Lyra demande à Asriel de lui permettre de l'accompagner dans ses voyages dans le Nord de manière plus insistante et vindicative tout au long de l'épisode 1. Dans ce même épisode, le jeu d'acteur de James McAvoy, notamment au niveau du corps, met d'abord en avant le caractère énergique et charismatique du personnage, ce qui permet au spectateur d'évaluer la fascination que celui-ci peut inspirer à l'enfant. Enfin, une scène spécialement écrite pour la série et faisant dialoguer les deux protagonistes dans la chambre de Lyra, suggère l'ébauche d'une complicité potentielle (nous y reviendrons). Le même phénomène d'idéalisation opère en ce qui concerne sa rencontre avec la femme qui, Lyra l'apprendra plus tard, s'avérera être sa mère. L'enfant est charmée et, dans un premier temps, son enthousiasme n'a que peu de limites : « *Mrs. Coulter had such an air of glamour that Lyra was entranced. She could hardly take her eyes off her.* »¹¹, « *That was it; nothing and no one else existed now for Lyra. She gazed at Mrs. Coulter with awe, and listened rapt and silent to her tales of igloo building, of seal hunting, of negotiating with the Lapland*

witches. »¹². La séquence est fidèlement retranscrite dans l'adaptation télévisée, la musique, le calme de la scène et la lenteur des plans renforçant cette impression de charme enchanteur agissant sur Lyra.

Même en ignorant à ce stade le lien de sang qui la lie à ses deux mentors, Lyra nourrit curieusement le désir nébuleux de les voir développer une relation sentimentale et de devenir ainsi véritablement un couple parental (« *Perhaps they would meet Lord Asriel. Perhaps he and Mrs. Coulter would fall in love, and they would get married and adopt Lyra, and go and rescue Roger* »¹³). Plus tard, lorsqu'elle aura appris sa filiation avec Lord Asriel, Lyra s'enorgueillit de cette ascendance glorieuse (« *Lyra felt the shame he must be feeling, as well as a deep glow of pride in her brave father.* »¹⁴). Elle est également convaincue d'être en mesure de faire des choses hors du commun, d'être dotée de dispositions innées et exceptionnelles car elle est la fille de Lord Asriel (« *Wasn't she Lord Asriel's daughter?* »¹⁵).

Ainsi, dans un premier temps, les parents de Lyra incarnent à ses yeux tout un ensemble de vertus que la jeune fille envie et auxquelles elle s'identifie : elle admire le courage de son père, son caractère aventureux, son charisme de manière générale. De la même manière, elle est conquise par le charme et la beauté de Mme Coulter, mais aussi par son intelligence, la qualité de sa conversation et même sa capacité à se faire une place en tant que femme dans un univers très fortement

10 Philip Pullman, *His Dark Materials, Northern Lights*, London, Scholastic UK, 1995 ; *À la croisée des mondes, Les Royaumes du Nord*, traduit de l'anglais par Jean Esch, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2017 [1^{ère} édition : Gallimard jeunesse 1998], p. 15.

11 « Mme Coulter possédait une telle élégance que la fillette était comme envoutée. », *Ibid*, p. 95.

12 « Et voilà : plus rien ni personne n'existait désormais aux yeux de Lyra. Les yeux fixés sur Mme Coulter, avec une fascination respectueuse, elle l'écoutait raconter ses histoires [...] », *Ibid*, p. 97.

13 « Peut-être pourraient-elles y retrouver Lord Asriel. Peut-être Mme Coulter et lui tomberaient-ils amoureux ; ils se marieraient, adopteraient Lyra et iraient libérer Roger. », *Ibid*, p. 119.

14 « Lyra ressentit un vif sentiment de fierté en pensant à la bravoure de son père. », *Ibid*, p. 172

15 « [...] n'était-elle pas la fille de Lord Asriel ? », *Ibid*, p. 168.

patriarcal. Mais cet investissement fantasmatique des figures parentales ne dure qu'un temps assez bref : père et mère révèlent les aspects sombres et immoraux de leur personnalité et l'idéalisation laisse place à l'amertume et la déception.

Modèles ou criminels ? Le renversement éthique des figures adorées

Cette désillusion se fait à chaque fois en deux étapes : tout d'abord, dans un premier temps elle s'effectue à un niveau individuel où Lyra est mal à l'aise ou blessée de ne pas être traitée par ses parents aussi bien qu'elle l'aurait souhaité. Puis, dans un second temps, la déception s'élargit à un niveau éthique, quand Lyra prend connaissance des exactions de ses parents et comprend qu'ils n'ont pas la qualité morale qu'elle leur avait attribuée à tort.

Par exemple : Lyra commence par se sentir opprimée et souffre de son manque d'indépendance dans la vie domestique qu'elle mène aux côtés de Mme Coulter : « *She had been feeling confined and cramped by this polite life, however luxurious it was* »¹⁶, « *She felt like a universal pet* »¹⁷. C'est dans l'épisode 2 de la saison 1 que ce malaise croissant est déployé de la manière la plus dense, par l'intermédiaire de différents indices. Tout d'abord une grande partie de l'épisode se déroule à huis-clos dans l'appartement de Mme Coulter (les romans insistent davantage sur les sorties mondaines), appuyant cette impression d'enfermement et d'exiguïté. Là encore (et c'est vraiment le cas dans l'intégralité de la série), les vêtements occupent une fonction sémiologique importante. Lorsque Lyra s'installe chez Mme Coulter, cette dernière lui achète une nouvelle garde-robe plus conforme aux stéréotypes féminins. L'enfant porte notamment une robe violette

dans laquelle elle semble visiblement peu à l'aise et peine à se mouvoir confortablement, et qui est ornée d'un col Claudine en dentelle convoquant un imaginaire de fillette sage et bien élevée, loin de l'existence effrontée qu'elle menait jusqu'alors¹⁸. Ses cheveux bruns sont coiffés d'une manière élaborée rappelant celle de Mme Coulter, indiquant la volonté de celle-ci de faire de Lyra une version miniature d'elle-même, et plus largement de la transformer en une jeune fille mondaine, présentable et « domestiquée ».

L'événement charnière où Mme Coulter utilise son *dæmon* pour se montrer violente refroidit drastiquement l'attachement de Lyra envers sa tutrice. Mais ce qui anéantira définitivement son affection, c'est de comprendre que sa mère dirige le conseil d'oblation, une organisation religieuse qui kidnappe des enfants, les enferme dans un centre d'expérimentations et pratique des opérations séparant les enfants de leur *dæmon*. Cette « intercision » est un acte d'une grande barbarie car il retire à ses victimes toute forme de conscience ou d'humanité (dans la série, les personnages y ayant survécu sont représentés dans un état de totale indifférence et le regard vide : c'est le cas des gardiennes du camp par exemple) et aboutit même dans de nombreux cas à la mort des enfants.

On observe un même itinéraire de désidéologie en deux étapes concernant Lord Asriel, à ceci près que le processus survient un peu plus tard dans le premier tome. Là encore, Lyra commence par être très peinée de l'attitude de son père en constatant que, après avoir parcouru une très longue distance et affronté toutes

16 « Elle se sentait étouffée, privée de liberté dans cette vie élégante et raffinée, si agréable fut-elle », *Ibid*, p. 110.

17 « Elle avait l'impression de ressembler à un animal domestique », *Ibid*, p. 113.

18 De manière générale, dans la série les tenues de Lyra mettent en avant le fait que celle-ci ne cesse d'imiter son environnement. Pour plus d'informations sur le rôle symbolique de ce jeu d'imitations permanentes, voir l'article d'Amelha Timoner « Si nous voulons la sagesse, nous devons laisser l'innocence derrière nous : quête d'autorité(s) dans *À la croisée des mondes* de Philip Pullman », *op. cit.*

sortes de dangers pour le rejoindre, Lord Asriel n'est pas du tout heureux de la voir. Il la reçoit avec un traitement que Lyra interprète comme étant de la colère et du détachement, sans lui manifester le moindre sentiment affectueux. Lyra s'emporte :

[...] you en't even said thank you, nor showed any sign that you're glad to see me. I don't know why I ever done it. [...] And when you did see me, you like to fainted, as if I was some horrible thing you never wanted to see again. You en't human, Lord Asriel. You en't my father. My father wouldn't treat me like that. Fathers are supposed to love their daughters, en't they? You don't love me, and I don't love you, and that's a fact.¹⁹

En vérité la colère de Lyra repose partiellement sur une incompréhension car ce n'est pas nécessairement par hostilité que Lord Asriel se montre mécontent de la voir : il avait réclamé qu'on lui amène un enfant pour finaliser son expérience et, par une ironie du sort, il découvre sa propre fille sur le pas de sa porte. Il craint donc que ce soit elle qu'il ne lui faille sacrifier.²⁰ D'ailleurs dans la série HBO (saison 1, épisode 7) la réaction de Lord Asriel est plus lisible et explicite que dans le roman : c'est un des très rares moments où le personnage semble être bouleversé : son attitude (il lâche les documents qu'il avait en main par surprise, s'agenouille et empoigne Lyra par les épaules), son regard et son exclamation (« *No! No! I did not*

send for you! I did not send for you! You have to leave! You have to turn around and leave! »²¹) semblent davantage refléter une panique subite et imprévue qu'une véritable animosité, alors que l'interprétation est un peu plus délicate dans le livre.

Cependant, Lyra n'a aucunement conscience de cet enjeu et cette déception personnelle sera redoublée par un effroi causé par la découverte du potentiel meurtrier du parent. Lors de ses recherches, Lord Asriel découvre que la rupture du lien entre un enfant et son *dæmon* peut produire une décharge d'énergie telle qu'elle peut ouvrir une brèche entre les mondes. Souhaitant tenter l'expérience, il n'hésite pas un seul instant à tuer de sang-froid Roger, le meilleur ami de Lyra. Pour celle-ci, le choc est indescriptible :

She felt wrenched apart with unhappiness. And with anger, too; she could have killed her father; if she could have torn out his heart, she would have done so there and then, for what he'd done to Roger. And to her: tricking her: how dare he? ²²

Une fois accusé le choc de la déception commence la véritable quête pour l'héroïne, loin de ses parents : c'est le début de l'étape de la reconstruction.

Les enfants contre les adultes au sein d'un scénario d'initiation : une disposition inhérente aux récits à destination de la jeunesse

Dans le domaine de la littérature jeunesse, le parti pris de se ranger du côté de l'enfant est une disposition inhérente au récit. Le genre se caractérise par le

19 Philip Pullman, *His Dark Materials, Northern Lights ; À la Croisée des Mondes, Les Royaumes du Nord*, op.cit, p. 446-447

20 Cet épisode s'inscrit d'ailleurs dans la réécriture de la parabole biblique. On peut y voir une allusion à l'immolation d'Isaac par son père Abraham (Genèse 22 : 1-14) à ceci près que Pullman prend le contrepied de cet épisode : là où Abraham consent à sacrifier son fils et n'est interrompu qu'in extremis, Lord Asriel est rebuté par ce geste mais ne rechignera pas à aller jusqu'au bout avec un enfant qui n'est pas le sien.

21 « Non ! Non ! Ce n'est pas toi que j'ai envoyé chercher ! Ce n'est pas toi que j'ai envoyé chercher ! Tu dois partir ! Tu dois faire demi-tour et partir ! » (notre traduction).

22 Philip Pullman, *His Dark Materials, Northern Lights ; À la Croisée des Mondes, Les Royaumes du Nord*, op.cit, p. 530.

déploiement d'un système de valeurs qui ne correspond pas nécessairement à celui en vigueur au sein du monde des adultes. Au contraire, celui-ci est bien souvent moqué, critiqué pour sa potentielle amoralité ou son caractère absurde. Dans cette perspective, les figures parentales ne sont pas en reste puisque, comme l'affirme Alison Lurie dans son essai sur la charge subversive de la littérature enfantine, « l'auteur prend plus ou moins la défense de l'enfant contre le père ou la mère, au mieux sots et inquiets sans raison, au pire égoïstes et franchement idiots »²³.

La manière dont ces thématiques s'incarnent dans le texte varie considérablement en fonction du type de récit, du public visé et des mécanismes de réception qui lui sont propres. Ici, le récit présente un scénario d'initiation²⁴, très répandu au sein des ensembles romanesques de *fantasy* destinés aux adolescents et jeunes adultes.

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.²⁵

23 Alison Lurie, *Ne le dites pas aux grands – Essai sur la littérature enfantine*, Paris, Rivages, 1990, p. 21.

24 Pour plus d'informations à ce sujet, voir Anne Besson, « Du club des cinq à Harry Potter, cycles et séries en littérature de jeunesse contemporaine », Natalie Prince (dir), *La Littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, PUR Éditions, 2009.

25 Anne Besson, « À nouveau public, nouveau genre ? Le cas de la *fantasy* contemporaine », dans Philippe Clermont, Laurent Bazin et Danièle Henky, *Esthétiques de la distinction: gender et mauvais genres en littérature de jeunesse*, Francfort, Peter

La fragilisation du modèle parental, évoquée ci-dessus, fait justement partie de ce « scénario d'initiation ». Les trois étapes que nous avons identifiées (idéalisations, déception, reconstruction) ne sont pas propres à *His Dark Materials* mais sont plutôt un système récurrent, que l'on retrouve dans de nombreuses autres fictions, et particulièrement en *fantasy*, un genre qui se prête particulièrement bien à ce régime de la quête de soi. À titre d'exemple, nous pouvons citer deux sagas déployant ce même scénario de désillusion : d'une part le cycle *Harry Potter* (J.K Rowling, 1997-2007) où le personnage éponyme découvre que le père tant idéalisé était un adolescent prétentieux, capable de tourmenter les camarades de classe qui lui déplaisaient, d'autre part *A Series of Unfortunate Events* (en français *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*, Lemony Snicket, 1999-2005) où trois orphelins apprennent de fil en aiguille que leurs parents si érudits et vertueux menaient une double vie et se seraient potentiellement rendus complices de meurtres et autres exactions. Dans cette configuration du récit, puisque les parents ne peuvent plus constituer un modèle satisfaisant, puisque tous les repères familiaux ont été détruits, il revient alors au(x) personnage(s) d'entamer son (leur) propre itinéraire, une quête pour se trouver et s'inventer une identité nouvelle et propre, détachée de celle des parents. C'est l'étape de la reconstruction, indispensable pour accéder à l'âge adulte et se réconcilier avec son histoire familiale. Ce scénario de passage à la maturité au terme d'une quête de soi est une caractéristique structurante en *fantasy*, comme l'affirme Viviane Bergue :

[...] le récit qui cherche avant tout à raconter une quête fabuleuse, s'intéresse moins à l'intrication de la complexité sociale et de la complexité psychologique et préfère formuler ce qui constitue

Lang, coll. *Kinder und Jugendkultur Literatur und Medien*, 2013, p. 269-283

fondamentalement l'expérience du passage à une nouvelle étape de la vie du sujet.²⁶

Si, au sein de la littérature de jeunesse, ce récit prend fréquemment la forme d'un scénario de distanciation parentale en trois temps c'est également qu'il se place en miroir de la vie psychique de l'adolescence. C'est en effet à cet âge que l'individu se confronte à l'étape de la déception : il découvre que les parents sont des êtres humains et imparfaits fort éloignés de la représentation idéalisée d'adultes tout-puissants constituée pendant l'enfance :

L'adolescence entraîne le rejet des images parentales de l'enfance en prélude à de nouveaux attachements. L'adolescent ayant de ses parents une image différente de celle de l'enfance, due à l'évolution de leurs relations, assiste en quelque sorte à leur mort sur le plan du fantasme. Ce rejet est nécessaire pour la conquête de l'autonomie.²⁷

On retrouve aussi dans cette configuration le scénario du roman familial théorisé par Marthe Robert²⁸, stipulant que pour surmonter la déception causée par la fin de la relation harmonieuse avec ses parents, l'enfant se constitue un roman intérieur où il peut s'imaginer ne pas être l'enfant de ses parents, ou avoir une ascendance plus glorieuse.

L'adaptation en série télévisée : un mouvement réciproque de transformation des identités

On le voit donc, ce schéma de construction du personnage adolescent est une donnée étroitement liée à la configuration même de la littérature de jeunesse. Il paraît donc légitime de se demander comment cette donnée persiste, ou au contraire subit des modifications dans le cadre d'une adaptation.

Nouveau média, nouvelles logiques

En effet, l'adaptation de l'œuvre en série télévisée implique un changement de média et donc une modification des modalités de réception : chaque média a ses propres spécificités et ses propres contraintes dans la prise en charge d'une narration (c'est ce que Linda Hutcheon appelle la « *medium-specificity* »²⁹). Au-delà des considérations formelles se pose également la question du public de destination. Les lecteurs et lectrices de la saga et les spectateurs et spectatrices de la série constituent deux publics distincts, au moins dans une certaine mesure. Par exemple, le cycle littéraire s'adresse en premier lieu à des enfants à partir de 10-12 ans, et à des adolescents. Certes, *His Dark Materials* est également un des grands représentants du phénomène *crossover*³⁰, qui désigne ce brouillage des frontières générationnelles des lectorats au tournant du XXI^e siècle, et plus particulièrement l'investissement enthousiaste d'œuvres pour la jeunesse par un public adulte. Il n'empêche que le marketing éditorial initial plaçait l'enfant en destinataire privilégié – même si Pullman

26 Viviane Bergue, *La Fantasy : mythopoétique de la quête*, CreateSpace, 2015, p. 114-115.

27 Pierre G. Coslin, *Psychologie de l'adolescent (5^e édition)*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 28 [consulté en livre électronique].

28 Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Grasset, 1988. (remarque : la perspective psychanalytique de Marthe Robert est potentiellement datée car mal étayée empiriquement ; c'est ici la dimension narratologique de son analyse qui nous intéresse).

29 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Londres, Routledge, 2006, p. XV.

30 Pour plus de développements au sujet de ce phénomène, voir Sandra L. Beckett, *Crossover Fiction, Global and Historical Perspectives*, New York, Routledge, 2009, et Rachel Falconer, *The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*, New York, Routledge, 2009.

ciblait sans doute davantage un public *young adult*.

Le public des séries télévisées est un peu différent : l'audience est plus vaste et généralement plus âgée. Le bilan 2021 du CNC, publié le 17 mai 2022, signale qu'en France, entre janvier 2020 et décembre 2021, les 15-34 étaient environ entre trois et cinq millions selon les mois (avec un pic inhabituel en avril 2020 correspondant au confinement) à se rendre quotidiennement sur un site de vidéo à la demande. Ils représentent à eux seuls environ la moitié de l'audience³¹. Ici, la différence avec le public cible des livres est encore plus perceptible compte tenu du fait que la série est produite par HBO, chaîne de télévision caractérisée par un contenu plutôt adulte, celui-ci étant même revendiqué comme faisant partie intégrante de la ligne éditoriale : Benjamin Champion explique cette particularité par le fait que la chaîne joue sur « son rapport trouble et ambivalent aux largesses censoriales dont elle dispose vis-à-vis des *networks* et de ses concurrentes indirectes du câble classique ». ³²

En ce qui concerne le contenu narratif de la série TV en lui-même, il est relativement identique à celui de l'œuvre littéraire. À l'exception de quelques modifications principalement concentrées dans la troisième saison, il y a peu de changements en ce qui concerne l'histoire et son déroulement. L'enchaînement des événements, leur chronologie, leur contenu, reste plutôt fidèle au support textuel. Les transformations médiagéniques³³ ne

sont donc pas majoritairement le résultat de modifications narratologiques, mais passent plutôt par un ensemble d'indices sémiologiques, lexicaux et esthétiques.

Nous avons observé notamment le traitement des trois personnages au cœur de cette parabole familiale des identités en crise : Lyra, Lord Asriel et Mme Coulter. Il ne s'agit bien sûr pas d'une étude exhaustive et il serait intéressant de l'étendre à d'autres personnages comme Will, ses parents, ou d'autres figures tutélaires importantes de l'œuvre de Philip Pullman. Nous avons repéré dans la série télévisée une sorte de mouvement réciproque : ainsi, la Lyra de la série télévisée présente une identité un peu plus figée et moins évolutive, tandis qu'à l'inverse ses parents semblent avoir une identité moins monolithique et plus sujette aux failles.

Il est important de noter dès à présent que les changements que la série TV propose autour des personnages constituent des variations d'intensité mais pas de nature. La série TV ne métamorphose pas fondamentalement les paramètres initiaux des livres : elle les ajuste, les infléchit, et c'est de la somme de ces petites modifications que va découler la tonalité d'ensemble qui est autre que celle ressortant des romans.

Lyra, une identité moins évolutive

Le traitement de Lyra dans la série produite par HBO et BBC One propose quelques différences avec celui du support littéraire initial. Bien sûr elle sera belle et bien transformée par la quête qu'elle aura à accomplir. Seulement, sur certains aspects, la Lyra de la série semble dès le début de l'histoire déjà un peu plus mature,

notamment été théorisé par André Gaudreault, qui s'intéresse à l'étude de la « médiatique narrative », qu'il définit comme étant la tension entre le projet narratif et les spécificités de son média d'accueil. Voir André Gaudreault et Thierry Groensteen, (dir.), *La Transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, actes du colloque de Cerisy, Québec, Éditions Nota Bene, 1998.

31 Bilan 2021 de Centre National du Cinéma et de l'image animée, publié en ligne dans la rubrique « Études et rapports » du site internet du CNC [consulté le 6 avril 2023].

32 Benjamin Champion, *Le Concept HBO : élever la série télévisée au rang d'art*, Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, coll. « Serial », 2018, p. 16.

33 Dans le domaine des théories de l'adaptation, la notion de « médiagénie » désigne l'optimalité de la coïncidence entre l'objet narratif dans son contenu et le média choisi pour l'adaptation. Ce concept a

plus accomplie que son avatar littéraire. En quelques épisodes à peine, l'héroïne est posée quasiment d'entrée de jeu comme une jeune fille sans peur, insérée dans un monde d'adultes et surtout présentant davantage de maturité affective. Cet écart de traitement se perçoit principalement par un intermédiaire lexical. Dans les premiers temps du livre, le choix du vocabulaire et du lexique employé insiste sur le fait qu'elle est une petite fille. Lorsque les adultes s'adressent à elle ils emploient des tournures de phrases ou du vocabulaire qui n'est utilisé que pour s'adresser aux enfants et qui insiste sur la docilité que l'on attend d'elle (et à laquelle elle refuse de se plier) : « *Behave yourself!* » (« sois sage »)³⁴, « [...] *if you're a good girl.* » (« si tu es une gentille fille »)³⁵, « sois une gentille fille »³⁶, « *Don't argue anymore or I shall be angry.* » (« cesse de discuter ou je vais me mettre en colère »)³⁷ « *Do you obey?* » (« es-tu obéissante »)³⁸ ? Quand quelqu'un cherche à la congédier il lui dit : « *Go and play then* » (« va jouer »)³⁹, « *Now, off you go!* » (« allez fiche le camp »)⁴⁰, ou même « *Run along* », expression qui s'emploie selon *The Cambridge Dictionary* pour dire aux enfants de s'en aller. Autant de manières de parler que l'on imaginerait mal adressées aux adultes.

Dans la série de HBO et BBC One, on ne retrouve pas autant ce registre : sans la traiter totalement en égale, les adultes s'adressent tout de même d'une manière moins infantilisante à la fillette, et on ne repère pas d'écart de lexique significatif entre la manière dont ils s'adressent à Lyra et la manière dont ils discutent entre eux. Par exemple, dans l'épisode cinq de la

saison un, l'enfant est installée face à Lee Scoresby à une table dans un bar et discute en tête à tête avec lui. En dehors du fait que Lee l'appelle affectueusement « *kid* », aucun indice particulier n'indique de relation de hiérarchique ou de domination. Même le montage semble entretenir une relative égalité entre eux, par un simple système de champ/contrechamp classique, où les deux protagonistes exposent tranquillement leurs arguments respectifs. En outre, la fin des romans insiste sur le chemin parcouru par l'héroïne et par sa sortie de l'enfance notamment par la formule mémorable « ces enfants qui n'étaient plus des enfants » (« *these children-no-longer-children* »)⁴¹, tandis que la série TV se passe de commentaires verbalisés et se contente de donner à voir les événements : films et séries télévisées montrent, mais ne racontent pas.

Cette identité d'une héroïne très juvénile au début du roman est également perceptible dans les prises de parole de Lyra elle-même. Par exemple, au début, lorsque Lyra raconte une histoire à ses camarades, elle n'arrête pas de déformer, exagérer son récit, n'hésitant pas à rajouter moult détails sanglants, ce qui n'est pas sans rappeler la manière que peuvent avoir les enfants de se livrer à des récits farfelus et exubérants, prenant des libertés avec la réalité⁴². De manière générale, la Lyra du roman ment, parfois gratuitement, c'est même un aspect marqué de sa personnalité qui lui permet de s'extraire aisément de situations délicates. L'imagination de Lyra, ses arrangements avec la vérité, sa propension à raconter

34 Philip Pullman, *Les Royaumes du Nord*, op.cit. p. 11.

35 *Ibid*, p. 42.

36 *Ibid*, p. 164.

37 *Ibid*, p. 54.

38 *Idem*.

39 *Idem*.

40 *Idid*, p. 178.

41 Philip Pullman, *His Dark Materials, The Amber Syglass*, London, Scholastic Ltd, 2000 ; À la croisée des mondes, *Le Miroir d'Ambre*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2021 [1^{ère} édition : Gallimard jeunesse 2001], p. 579.

42 Pour davantage d'informations au sujet de la spécificité des récits enfantins produits à l'oral, voir les travaux de la linguiste Régine Delamotte, et plus particulièrement l'ouvrage : Régine Delamotte, Mehmet-Ali Akinci, *Récits d'enfants, Développement, genre, contexte*, Mont Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen, 2012.

des mensonges, ne sont pas des attributs particulièrement mis en avant au sein de la série télévisée.

En revanche, dans la série TV, Lyra est bien plus autonome dans ses prises de parole, là où dans les livres les adultes s'expriment à sa place (John Faa, Farder Coram ou Lee Scoresby lui servent de porte-parole à plusieurs occasions). Par exemple, dans l'épisode 4 de la première saison, Lyra défend sa cause face aux gitans qui se demandent pourquoi ils se mettraient en danger pour la protéger, là où dans les livres c'est Lord Faa, roi des gitans, qui parle en son nom⁴³. Dans l'épisode suivant, Lyra interroge le consul sur le sort des enfants disparus et prend même l'initiative d'aller recruter l'aéronaute Lee Scoresby et négocie avec lui. Lors de cette conversation, elle se présente même en affirmant : « Je représente John Faa, dirigeant du peuple des gitans de l'ouest » (« *I represent John Faa, ruler of the western Gyptians* »)⁴⁴, s'installant elle-même dans une position de pouvoir (dans les livres Lyra n'est même pas là lorsque Lee est embauché, il apparaît presque spontanément). On voit donc que, dès le début, la parole de Lyra est bien plus adulte que dans les romans, qu'elle est moins enfermée dans son statut d'enfant, davantage écoutée par ses interlocuteurs adultes, et négociant avec eux comme avec des pairs.

La média génie de la série joue également un rôle dans la perception d'une Lyra plus mature et plus indépendante. La spécificité de la forme textuelle et la narration interne permettent de retranscrire directement la vie intérieure de l'enfant : le lecteur a accès à ses pensées, ses rêves mais aussi ses fantasmes, par exemple lorsqu'elle espère que Lord Asriel et Mme Coulter se marient, ou encore tandis

43 Philip Pullman, *His Dark Materials, Northern Lights ; À la Croisée des Mondes, Les Royaumes du Nord*, op. cit. p. 171-173 : ces pages contiennent le réquisitoire de John Faa en faveur de Lyra ; celle-ci n'y prend pas la parole une seule fois.

44 Notre traduction.

qu' « elle rêvait de son père, magnifique et emprisonné » (« *she was dreaming of her great imprisoned father* »)⁴⁵. Au sein d'un médium audiovisuel le spectateur ne peut pas lire directement les pensées du personnage, il ne fait que voir ce qui se passe à l'écran. En l'occurrence, ici cela a pour effet de moins insister sur les sentiments que Lyra a à l'égard de ses parents et sur ses attermolements, qui sont largement développés dans le roman. L'héroïne apparaît plus détachée et déterminée, ou en tout cas moins tiraillée entre son dégoût pour les actes de ses parents et ses regrets de n'avoir jamais connu véritablement leur affection.

Le couple parental Coulter/Asriel : des figures plus faillibles et moins monolithiques

Si les parents Lord Asriel et Mme Coulter sont tout aussi redoutables dans la série TV que dans l'œuvre originale, ils semblent, eux, subir un traitement visant à les montrer un peu plus fragiles et humains. Certes, ce sont déjà des figures ambiguës dans le roman, mais la série TV exacerbe davantage les failles déjà largement esquissées dans le texte original.

Le cas de Lord Asriel est intéressant : le personnage tel qu'il est représenté dans les romans est un homme intelligent et aventureux mais semble aussi impitoyable et surtout très détaché du sort de Lyra, envers qui il ne témoignera jamais de marque d'affection qu'elle soit en mesure de saisir. Son indifférence est légèrement ébranlée à deux uniques occasions. D'une part à la fin du premier livre, lorsqu'il réclame un enfant à sacrifier et qu'arrive alors Lyra sur le pas de sa porte, ce qui déclenche chez lui une réaction d'effroi brève mais épidermique. D'autre part, tout à la fin du dernier tome, il se résigne à agir pour protéger l'intérêt de sa fille, comprenant l'importance du rôle qu'elle a à jouer dans l'équilibre du

45 *Idem*, p. 227.

monde. Et quand Mme Coulter lui demande avant de tomber dans l'abîme avec lui : « *And Lyra will be safe?* », il lui répond : « *Yes, yes, he said gently* »⁴⁶. C'est la seule fois où le texte opère une mise en relation entre le personnage d'Asriel et un potentiel sentiment de « tendresse ».⁴⁷

Le Lord Asriel campé par James McAvoy n'est certes pas beaucoup plus chaleureux mais la série TV, elle, développe davantage de scènes exprimant une certaine ambivalence quant à ses sentiments envers sa fille. Cette ambivalence peut s'exprimer par l'ajout de quelques lignes de dialogues inventées spécialement pour la série TV. Par exemple, dans l'épisode 2 de la saison 3, son daemon lui reproche de ne pas s'intéresser suffisamment à Lyra, et lorsqu'il lui répond froidement que cette enfant n'a rien de particulier à ses yeux, son daemon s'emporte et l'accuse de ne pas dire la vérité. Dans l'épisode suivant, Lord Asriel intervient alors que Mme Coulter explique que la naissance de Lyra, fruit d'un adultère, a été une source de honte. Il rétorque aussitôt : « *I have never understood why a child born of our love should be a humiliation* »⁴⁸.

Les mots ne sont même pas nécessaires pour faire transparaître l'ambiguïté des sentiments du personnage. La série intègre dans sa narration un grand nombre de scènes et de plans sans paroles visant à faire exister la potentialité d'un trouble émotionnel au sein du personnage par son regard, ses gestes, ses actions. On peut citer le premier épisode de la saison 3 où Lord Asriel observe l'un de ses généraux retrouver joyeusement ses filles avec une sorte de sourire nostalgique. Mais la scène ajoutée

qui est peut-être la plus représentative de ce procédé se trouve dès l'épisode 1 de la saison 1 : Lord Asriel porte délicatement sa fille endormie jusqu'à son lit, où il prend même soin de retirer ses chaussures et la recouvrir d'une couverture. La scène est tamisée, éclairée uniquement par une lumière douce sur la droite, et s'ouvre sur un plan américain de Lord Asriel tenant Lyra dans ses bras : les protagonistes sont vus de dos et partiellement dans l'ombre, ce qui lisse leur individualité et donne à voir au spectateur de simples silhouettes, la silhouette ordinaire d'un père et sa fille. S'ensuit ensuite un gros plan sur le visage du personnage d'Asriel, ce qui permet de saisir précisément les variations de son regard et de son expression, qui semble traversée par une forme de trouble ou de mélancolie. On repasse ensuite à un plan américain vu de dos, qui une fois de plus ne semble montrer rien d'autre que les gestes habituels d'un père mettant son enfant au lit : il déplace l'oreiller, les draps, et un gros plan le montre même en train de commencer à dénouer les lacets de Lyra pour lui retirer ses chaussures afin qu'elle soit plus confortablement installée.

Le traitement du personnage de Mme Coulter est également significatif, quoiqu'abordé d'une manière un peu différente. Dans le roman le développement psychologique de celle-ci s'effectue par étapes, entre le premier tome qui pose les jalons d'une antagoniste terrifiante et le dernier tome qui, sans renier la monstruosité du personnage, dévoile les contradictions de cette femme confrontée à ses sentiments maternels. En ce qui concerne la série TV, l'ambivalence du personnage est introduite dès le départ. Par exemple, alors que dans le premier tome elle est perçue quasiment exclusivement par le prisme du regard de Lyra – ce qui place Mme Coulter en position de simple menace pour l'héroïne – la série montre par plusieurs scènes le désarroi de Mme Coulter après que sa fille s'est enfuie. On la voit notamment saccager la chambre de l'enfant par fureur

46 « Et Lyra sera à l'abri ? [...] Oui, oui, répondit-il tendrement. », Philip Pullman, *His Dark Materials, The Amber Syglass ; À la Croisée des Mondes, Le Miroir d'Ambré*, op.cit. p. 498.

47 Et encore il est difficile de savoir si la « tendresse » en question est adressée à Lyra ou à la femme qu'il aime et à laquelle il s'adresse.

48 « Je n'ai jamais compris en quoi un enfant né de notre amour serait une humiliation », saison 3, épisode 3 (notre traduction).

et du désespoir, (voir analyse un peu plus haut) ou être tentée de commettre un acte suicidaire (saison 1, épisode 3). La scène succède à l'échange entre Ma Costa et Lyra, où celle-ci apprend ces véritables origines, ce qui crée une opposition entre la chaleur et la solidité de cette mère d'accueil et la solitude et l'instabilité psychologique de la mère biologique. On y voit Mme Coulter, manifestement ivre, marcher en équilibre précaire sur la balustrade de la terrasse de son appartement, situé au dernier étage d'une très haute tour. La caméra tremblote légèrement, illustrant le déséquilibre du personnage, et les différents plans en plongée la montrent plus vulnérable, pouvant basculer à tout moment dans le vide : aussi bien celui montré à l'écran que le gouffre de la folie. La seule touche de couleur chaude venant contrebalancer la colorimétrie bleue est apportée par le pelage du singe-dæmon doré enfermé dans la maison avec inquiétude, montrant par cet intermédiaire la déconnexion entre Mme Coulter et son propre psychisme. Cette séquence, absente des romans, introduit prématurément la possibilité d'une fragilité et d'une souffrance dans ce personnage monstrueux, idée qui n'apparaît que bien plus tard dans le roman.

La série développe également l'histoire du personnage. L'exemple le plus représentatif de cette pratique est l'épisode 4 de la saison 2. Exceptionnellement, celui-ci donne lieu à une scène créée pour la série TV où Mme Coulter s'entretient avec Lee Scoresby emprisonné, lequel devine que les comportements de Mme Coulter proviennent de maltraitances qu'elle aurait subies de la part de ses propres parents durant son enfance. La jeune femme sort de cette entrevue troublée, et finit par libérer l'aéronaute en douce. Dans les livres son caractère retors ne fait pas l'objet d'explication. Ainsi, le personnage de Mme Coulter est au cœur de ce que Jean-Pierre Esquenazi qualifie de « densification » :

Les univers fictionnels des séries télévisées seraient (souvent) plus denses, plus riches que ceux d'autres textes fictionnels ; les séries sont ainsi capables de s'attacher plus durablement leurs téléspectateurs, de leur rendre plus intense et plus significatif l'état d'immersion indispensable à la lecture fictionnelle.⁴⁹

Au-delà de la quête : une vaste fresque transgénérationnelle ?

On a donc un mouvement réciproque de transformation des identités des personnages, qui, en quelque sorte, lisse davantage l'écart entre le monde enfant et le monde adulte. Cela est également perceptible par la manière dont la série TV agence la narration et découpe les scènes. Le premier livre est quasiment exclusivement perçu par les yeux de Lyra, et c'est progressivement que la narration élargit les dispositifs de focalisation et permet de percevoir l'histoire par d'autres prismes, jusqu'au livre trois qui est un véritable patchwork de récits, mêlant les voix de Lyra, Will, Lord Asriel, Mme Coulter mais aussi celui des sorcières, de Iorek Byrnison, de Mary Malone, de membres du Magisterium et d'autres encore. Ainsi, dans le roman la quête de Lyra s'installe progressivement dans une communauté de personnages, allant d'une narration très centrée sur un personnage principal à un ultime tome presque choral. La série TV, fidèle à une donnée constitutive de sa nature⁵⁰, alterne les points de vue de nombreux personnages dès la saison un.

49 Jean-Pierre Esquenazi, « Pouvoir des séries télévisées », *Communication* [en ligne], Vol. 32/1 | 2013, mis en ligne le 25 février 2014, consulté le 2 février 2023.

50 C'est en effet un procédé de montage et de narration classique dans la série TV : construire une histoire par la succession de plusieurs séquences d'une dizaine de minutes rapportant chacune le point de vue d'un personnage différent.

La quête d'identité revêt donc une coloration légèrement différente dans la série télévisée. Certes, les personnages tels qu'ils sont dépeints dans l'œuvre littéraire de Philip Pullman sont déjà des figures troublantes, sillonnées d'ambivalences et de contradictions. Seulement, la série télévisée n'oppose pas aussi frontalement le camp des adultes à celui des enfants que dans les livres originaux, à destination d'un jeune public. La déception infantile de découvrir l'imperfection des figures parentales n'est plus tout à fait au cœur du propos ; le prisme est légèrement décentré.

En effet, en mettant en scène des enfants qui semblent déjà grands et des adultes dont les failles sont plus immédiatement visibles, la série télévisée propose peut-être des identités moins « mouvantes » mais, en contrepartie, donne à voir une large fresque où cohabitent presque équitablement plusieurs générations de personnages, dont les problématiques correspondent plus étroitement aux nouvelles attentes d'un public plus mature et friand de personnages complexes⁵¹.

51 Jason Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.

Bibliographie

Œuvres

Série télévisée

His Dark Materials (2019-2022), HBO/BBC One, Royaume-Uni.

Corpus littéraire

PULLMAN, Philip, *À la croisée des mondes*, volume I, *Les Royaumes du Nord*, traduit de l'anglais par Jean Esch, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2017 [1^{ère} édition : Gallimard jeunesse 1998] ; *His Dark Materials, Northern Lights*, London, Scholastic UK, 1995.

– *À la croisée des mondes*, volume II, *La Tour des anges* traduit de l'anglais par Jean Esch, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2017 [1^{ère} édition : Gallimard jeunesse 1998] ; *His Dark Materials, The Subtle Knife*, London, Scholastic UK, 1997.

– *À la croisée des mondes*, volume III, *Le Miroir d'ambre* traduit de l'anglais par Jean Esch, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2021 [1^{ère} édition : Gallimard jeunesse 2001] ; *His Dark Materials, The Amber Syglass*, London, Scholastic Ltd, 2000.

Autres romans cités

PULLMAN, Philip, *La Trilogie de la Poussière, La Belle Sauvage*, traduit de l'anglais par Jean Esch, Paris, Gallimard Jeunesse, 2017 ; *The Book of Dust, La Belle Sauvage*, New-York, Alfred A. Knopf, 2017.

– *La Trilogie de la Poussière, La Communauté des esprits*, traduit de l'anglais par Jean Esch, Paris, Gallimard Jeunesse, 2019 ; *The Book of Dust, The Secret Commonwealth*, New-York, Alfred A. Knopf, 2019.

ROWLING, J. K., *Harry Potter*, (sept volumes), traduit de l'anglais par Jean-François Ménard, Paris, Gallimard jeunesse, 1999-2007 ; *Harry Potter*, Londres, Bloomsbury Publishing, 1997-2007.

SNICKET Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*, (treize volumes), traduit de l'anglais par Rose-Marie Vassalo, Paris, Nathan, 2002-2007 ; *A Series of Unfortunate Events*, New-York, Harper Collins Children's Book, 1999-2006.

Articles et ouvrages critiques

BECKETT, Sandra L., *Crossover Fiction, Global and Historical Perspectives*, New York : Routledge, 2009.

BERGUE, Viviane, *La Fantasy : mythopoétique de la quête*, CreateSpace, 2015.

BESSON, Anne, « Du club des cinq à Harry Potter, cycles et séries en littérature de jeunesse contemporaine », Natalie PRINCE (dir.), *La Littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, PUR Éditions, 2009.

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

CAMPION, Benjamin, *Le Concept HBO : élever la série télévisée au rang d'art*, Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, coll. « Serial », 2018.

COSLIN, Pierre G, *Psychologie de l'adolescent (5^e édition)*, Malakoff, Armand Colin, 2017.

DELAMOTTE, Régine, AKINCI, Mehmet-Ali, *Récits d'enfants, Développement, genre, contexte*, Mont Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen, 2012.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Pouvoir des séries télévisées », *Communication* [en ligne], Vol. 32/1 | 2013, mis en ligne le 25 février 2014.

FALCONER, Rachel, *The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*, New York : Routledge, 2009.

GAUDREAU, André et GROENSTEEN, Thierry (dir.), *La Transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, actes du colloque de Cerisy, Québec, Éditions Nota Bene, 1998.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Londres, Routledge, 2006.

LURIE, Alison, *Ne le dites pas aux grands – Essai sur la littérature enfantine*, traduit de l'anglais par Monique Chassagnol, Paris, Rivages, 1990.

MITTEL, Jason, *Complex TV : The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York : New York University Press, 2015.

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 2011.

TIMONER, Amelha, « Aléthiomètre et mains d'animiste : lectrices atypiques dans *À la croisée des mondes* et *La Passe-miroir* », dans Justine Breton (dir.), *Ces petites filles qui lisent*, *Cahiers Robinson* n°51, 2022.

— « Si nous voulons la sagesse, nous devons laisser l'innocence derrière nous : quête d'autorité(s) dans *À la croisée des mondes* de Philip Pullman », dans Marie-Lucie Bougon, Justine Breton, Amelha Timoner (dir.), *Fantasy et enfance*, *Cahiers Robinson* n°49, 2021.

VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1992, n°1.