



HAL
open science

Fluidité des identités dans la série télévisée de fantasy The Magicians

Claire Cornillon

► **To cite this version:**

Claire Cornillon. Fluidité des identités dans la série télévisée de fantasy The Magicians. *Fantasy Art and Studies*, 2023, 14, pp.154-161. hal-04483683

HAL Id: hal-04483683

<https://hal.science/hal-04483683v1>

Submitted on 4 Mar 2024

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.

FLUIDITÉ DES IDENTITÉS DANS LA SÉRIE TÉLÉVISÉE DE *FANTASY THE MAGICIANS*

Claire Cornillon

LA *FANTASY* est un genre propice à la création de mondes multiples et mouvants et les personnages qui les habitent peuvent connaître toutes sortes d'états, limités seulement par les règles qui régissent l'univers fictionnel et par l'imagination des auteurs et autrices. Le motif de la magie est une des manières d'explorer de façon imaginaire la plasticité des êtres et des mondes. Or une série télévisée de *fantasy* ajoute à ce contexte ontologique une donnée supplémentaire, celle de la temporalité longue et du statut de l'épisode, entre continuité et autonomie, qui permettent une créativité toujours renouvelée¹. Au sein de la forme mouvante qu'est le récit sériel, il est alors possible de travailler sur l'identité des personnages à divers niveaux. Ce sont ces possibilités dont tire parti de manière sophistiquée la série créée par Sera Gamble et John McNamara, *The Magicians*, diffusée sur Syfy de 2015 à 2020 et adaptée du cycle² de romans du même nom de Lev Grossman.

Cette série de *fantasy* présente un groupe de jeunes magiciens et magiciennes qui intègrent l'université magique de Brakebills. Parce que le personnage qui semble principal au départ de l'intrigue, Quentin, est un passionné d'un cycle de roman de *fantasy* qui s'appelle *Fillory and Further*, la série possède une dimension réflexive très forte et questionne à la fois le récit de *fantasy*, le rapport entre la fiction et le réel, et le statut de la sérialité. Rapidement, on découvre que le monde de Fillory existe vraiment et qu'il existe même une multitude de mondes. Le groupe de personnages principaux est impliqué dans l'histoire de ces mondes et progressivement les enjeux deviennent de plus en plus vastes, jusqu'à celui de l'existence de ces univers et même de l'existence de la magie. Ces intrigues sont constamment articulées avec des intrigues liées à la psychologie des personnages et à leur itinéraire à la fois comme individus et comme groupe.

Claire Cornillon est Maîtresse de conférences en Littérature Comparée à l'Université de Nîmes. Ses recherches portent sur les formes sérielles télévisuelles.

Son ouvrage *Sérialité et Transmédialité. Infinis des Fictions contemporaines* est paru chez Honoré Champion en 2018. Elle co-dirige la collection *Sérial* aux Presses Universitaires François Rabelais. Elle est aussi co-responsable du Master Humanités et Industries Créatives à l'Université de Nîmes.

Claire Cornillon is a lecturer in Comparative Literature at the University of Nîmes. Her research focuses on serial television forms. Her book Sérialité et Transmédialité. Infinis des Fictions contemporaines was published by Honoré Champion in 2018. She co-edits the Sérial collection at Presses Universitaires François Rabelais. She is also co-director of the Master Humanités et Industries Créatives at the University of Nîmes.

1 Sur ce point, voir mon article : « Plasticité narrative des mondes de *fantasy* sériels, l'exemple de *The Magicians* », *Otrante*, 2023 (à paraître).

2 Selon la définition que donne Anne Besson du terme dans son ouvrage : *D'Asimov à Tolkien. Cycles et Séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Editions, 2004, p.57.

Dans cette série télévisée, la nature mouvante de l'univers de *fantasy*, liée à l'utilisation de la magie qui permet de reconfigurer constamment le réel, et la malléabilité de la narration sérielle – parce que la série est un récit en mouvement – s'articulent avec une plasticité des identités, qui relève moins d'un processus d'évolution que d'une forme de déconstruction liée à la mise en avant d'une fluidité fondamentale. Dans un univers changeant et multiple dont les règles peuvent être constamment revisités et qui doit toujours se réinventer pour survivre, les personnages eux aussi se construisent comme des entités plastiques, dont l'identité n'est pas unique. Dans *The Magicians*, il ne s'agit pas simplement d'une question d'évolution psychologique, qui pourrait par exemple s'inscrire dans le cadre classique des récits d'apprentissage. Il ne s'agit pas pour les personnages d'aller d'un point A à un point B, de manière linéaire, ni même de découvrir une identité B enfouie sous l'identité A. En réalité, la question fondamentale de la série est davantage celle de l'acceptation d'une fluidité fondamentale des identités, qui peut être jouée sur le mode du ludique – autour notamment d'une réflexion sur la performance dans une perspective *queer* voire *camp*. Par ailleurs, cette question des identités et de la performance est aussi liée au tragique d'un monde violent qui confine à l'absurde.

Quelle place pour les codes du récit d'apprentissage ?

La narration de *The Magicians* joue avec les codes du récit d'apprentissage, d'abord parce que la série se situe dans le cadre classique des histoires d'école de magie (tel que *Harry Potter*³ par exemple). Cependant, l'intrigue de *The Magicians*

prend place dans une université et ses personnages sont donc plus âgés. Ils et elles sont d'ailleurs également plus âgés dans la série télévisée (niveau Master, « *graduate program* ») que dans les livres (entrée à l'université, niveau Licence, « *undergraduate program* »). Cela a son importance parce que les problématiques évoquées sont très sombres et que le monde de *The Magicians* est extrêmement violent, mais aussi parce que les personnages ont dès lors déjà un vécu, souvent traumatique, qui préexiste au récit de la série. C'est le cas de Quentin qu'on rencontre pour la première fois dans un hôpital psychiatrique parce qu'il est dépressif, mais c'est aussi le cas d'Eliot, par exemple, qui a pris conscience de ses pouvoirs magiques quand il était enfant en tuant accidentellement un de ses camarades. Le récit d'apprentissage est donc ici situé en contexte adulte. La découverte de la magie pour certains personnages, de l'existence d'un monde magique pour tous et toutes et donc la reconfiguration progressive de leur rapport au monde, passe cependant par une série d'épreuves et de moments initiatiques, mais ce récit d'apprentissage est constamment interrogé ou problématisé dans la série.

D'autre part, comme l'explique Élise Ternoy⁴, la question d'une désillusion par rapport aux modèles parentaux est classique dans la littérature jeunesse. Dans *The Magicians*, on retrouve ce schéma de désenchantement vis-à-vis à des figures d'autorité, mais de manière très radicale, dans la mesure où il ne s'agit pas seulement de remettre en question un modèle parental, mais bien d'ancrer le récit dans un désenchantement fondamental par rapport au fonctionnement systémique du monde. Une des raisons pour lesquelles se met en place cette méfiance profonde envers les cadres de croyance préexistants est la dynamique de révélation qui nourrit la première saison, mais une révélation négative. Quentin est un lecteur assidu

3 J.K. Rowling, *The Philosopher's Stone* (1997), *The Chamber of Secrets* (1998), *The Prisoner of Azkaban* (1999), *The Goblet of Fire* (2000), *The Order of The Phoenix* (2003), *The Half-Blood Prince* (2005), *The Deathly Hallows* (2007), London, Bloomsbury.

4 Voir l'article d'Élise Ternoy dans ce numéro.

des romans sur Fillory et la découverte de l'existence réelle de ce monde magique n'est pas l'occasion d'une entrée dans un merveilleux escapistes⁵. En réalité cette découverte est une prise de conscience de la noirceur et de la violence de ce monde qui était justement cachée dans les livres. Plus encore, Quentin découvre que l'auteur de ces romans est un pédophile, ce qui ressaisit bien entendu l'histoire dans un cadre tout à fait différent. L'itinéraire de démystification confine donc, dès la saison 1, au tragique.

Par ailleurs, la série ne présente jamais une soumission à l'institution (ici représentée par l'Université de Brakebills), ou la mise en valeur d'un environnement normé, bien au contraire. Comme le souligne Natalie Sheppard : « Dans *The Magicians*, l'école de magie est une source d'isolement et d'élitisme, la religion patriarcale est l'origine de maltraitements indicibles, et les institutions sont dominées par des traditions absurdes et misogynes.⁶ » Dès le

5 Comme le montre Kelly Kramer, bien que *The Magicians* ait pu être rapproché de *Harry Potter*, les romans de Lev Grossman sont davantage influencés par le cycle de Narnia de C.S. Lewis en en proposant une forme de déconstruction. « This is the first of many ways that *The Magicians* deconstructs traditional fantasy elements like quests, and reveals them for the fallible human creations they are. » (C'est l'une des nombreuses manières qu'à *The Magicians* de déconstruire des éléments de fantasy traditionnels tels que les quêtes, et les révéler pour ce qu'ils sont, des créations humaines et faillibles. (notre traduction))

Kelly KRAMER, « A Common Language of Desire: *The Magicians*, Narnia, and Contemporary Fantasy » [en ligne], *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, vol. 35, n° 2, 2017, <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol35/iss2/10>. Dernière consultation le 18/02/2023.

6 Notre traduction. Natalie Sheppard, « “The world never did help a smart girl” Disembodied Digitalization, the Open Access Library and BuzzFeed in *The Magicians* », in Aaron K. H. Ho, *The New Witches: Critical Essays on 21st Century Television Portrayals*, Jefferson, McFarland, 2021, p 172.

départ, une méfiance envers l'institution se construit à la fois du côté des personnages et pour les publics. Les enseignants et les enseignantes ne sont pas fiables ; ils et elles ne savent pas toujours très bien comment réagir et ont des positionnements éthiques parfois très contestables. Ainsi l'attitude de l'équipe pédagogique pendant le processus d'admission – et ce donc dès le premier épisode - est agressive : Dean Fogg hurle sur Quentin pour qu'il utilise la magie. Par ailleurs, un enseignant efface la mémoire de celles et ceux qui ne sont pas retenus et donc viole l'intégrité mentale des candidats et candidates, ce qui est vécu explicitement comme une grande violence à travers les exemples des personnages de Julia mais aussi de Marina. Par conséquent, la question de l'appartenance devient centrale mais est problématisée. Que veut dire être accepté dans le groupe (l'institution), avoir son statut reconnu ? On le voit bien avec Julia, la meilleure amie de Quentin, qui vit une initiation différente hors de l'école avec des personnes qui en sont exclues et qui permettent de montrer encore davantage l'envers de la magie et sa violence.

Ces bases étant établies, le rapport au monde est ensuite complètement reconfiguré dès la fin de la saison 1 lorsque l'on apprend que tout ce qu'on a vu jusqu'à présent était l'itération n°39 d'une boucle temporelle. Se pose alors la question de la causalité en remettant en question les choix des personnages et leur itinéraire puisque, dans chaque itération, un ou plusieurs éléments ont été modifiés. Dans cette dernière itération, Julia a été exclue de l'école, alors qu'elle y était acceptée dans toutes les autres. Le statut des personnages apparaît donc aléatoire. On voit bien ici comme la narration met en doute les fondements même du récit et de l'univers et s'installe dans une méfiance fondamentale. La seule chose qui demeure dans toutes les

« In *The Magicians*, the magic school is a source of isolation and elitism, patriarchal religion is a source of unspeakable abuse, and governmental bodies are ruled by nonsensical and misogynist traditions. »

itérations est l'issue tragique. La question de l'initiation au sein de Brakebills est donc sapée par cette construction narrative. L'Université n'est pas présentée comme un lieu où les personnages vont s'épanouir dans leur destinée héroïque, mais plutôt un lieu du tragique qui confine à l'absurde.

D'autres éléments pointent vers cela dans la mesure où le récit se positionne rapidement du côté de l'ironie et de la prise de distance. Les étapes du récit, les épreuves initiatiques, dès la première saison, sont mise à distance par une forme d'ironie complexe : elles relèvent toujours à la fois d'un jeu, d'une performance, signalée comme telle, mais en même temps, elles offrent toujours la possibilité d'une violence ou d'une souffrance réelle. C'est le cas notamment des épreuves présentées dans l'épisode 6 de la saison 1, « Impractical Applications », qui conduisent finalement les personnages à se transformer en oie pour rejoindre l'Antarctique et subir à nouveau d'autres épreuves sous l'égide du professeur tyrannique Mayakovsky (saison 1, épisode 7 « The Mayakovsky Circumstances ») Les épreuves au sein de l'école sont d'ailleurs souvent présentées et encadrées par Margo et Eliot, qui sont des personnages constamment dans la performance, présentant donc les « épreuves » avec dérision. Dans l'épisode 6 de la saison 1, les deux personnages sont installés dans la forêt, tels des souverains à une table luxueuse, observant, le sourire aux lèvres, les efforts de leurs camarades. Ce même personnage d'Eliot déclare dans l'épisode 8 de la saison 1: « Becoming me was the greatest creative project of my life. » (Devenir moi a été le plus grand projet créatif de ma vie) Or cette question de l'invention de soi-même est centrale dans la série.

Multiplicité des identités et performance

De fait, au fur et à mesure de l'avancée du récit, se présentent toujours plus de possibilités de malléabilité des personnages : voyages dans l'espace et le temps, boucles temporelles, transformations, possessions, etc. La série crée une multiplicité d'états des personnages qui rend leur identité et leurs corps fluides. Margo par exemple est une magicienne, mais son corps se transforme au fur et à mesure lorsqu'elle perd un œil et qu'il est remplacé par un œil de fée, lui octroyant ainsi des capacités qu'elle n'avait pas auparavant. Certains personnages existent en différentes versions, comme c'est le cas de Penny, qui est remplacé en cours de série par Penny 23 venu d'une autre ligne temporelle. Bien qu'ils possèdent un corps similaire, leur personnalité et leur itinéraire de vie varient considérablement. Temporairement, de multiples éléments viennent aussi transformer les corps ou les capacités : potions, tatouages, possession par des créatures, etc. Ainsi est établi un répertoire de possibilités qui offrent un rapport au personnage kaléidoscopique et mouvant. Le personnage devient la somme de ses expériences et n'est pas enfermé dans une catégorie préétablie ou même acquise.

De ce fait, l'identité devient, comme le dit Eliot, un projet créatif, c'est-à-dire une performance. On touche ici à la dimension *camp* de la série. En effet, l'esthétique *camp* se caractérise à la fois par son humour, son exubérance mais aussi et surtout par un certain rapport à l'artificialité, qui dénonce les codes dominants comme codes⁷. De ce fait la dynamique *queer*

7 Sur ce point, voir par exemple Richard Dyer, *Only Entertainment [second edition]*, New York, Routledge, 2005.

« Second, there is camp, that characteristically gay repertoire of parody, wit, put-down and send-up. This remains a powerful strain in gay culture, and it has always shown both a great sensitivity to gender roles as roles and a refusal to take the trappings of femininity and masculinity too seriously. » (p. 168)

(au sens d'une contestation des normes sociales dominantes et notamment de leur essentialisme et de leur binarisme) et *camp* de la série interroge la notion même d'identité.

De nombreux moments de la série le soulignent, mais la scène qui précède le couronnement des personnages en tant que rois et reines de Fillory dans le premier épisode de la saison 2 en est un exemple paradigmatique. Eliot, accompagné de ses amis, y rencontre un chevalier, tellement vieux qu'il est mort en les attendant, et qui ressuscite pour leur fournir des questions auxquelles Eliot doit répondre pour réussir l'épreuve. Ces questions, anachroniques, portent sur la culture populaire des années 1990 et Eliot, ne trouvant pas les réponses – bien que ses camarades finissent par les lui fournir –, décide de couper court à l'épreuve en démontrant sa maîtrise de la culture pop par une reconstitution solennelle du monologue de Patrick Swayze à la fin de *Dirty Dancing*. « You know of Swayze ? » (Vous connaissez Swayze ?), déclare le chevalier abasourdi qui ne peut alors que s'incliner devant la légitimité d'Eliot.

Cette scène est paradigmatique pour de multiples raisons. Tout d'abord, elle reprend les mécanismes de l'épreuve initiatique à l'aide d'un imaginaire qui est celui de la quête du Graal avec la représentation d'un chevalier. Il s'agit donc à proprement parler d'une aventure, où les héros et héroïnes doivent prouver leur valeur. Mais la valeur morale est ici prouvée par un jeu de connivence de culture pop, mettant à distance les codes génériques originaux. Ce n'est pas que l'enjeu n'est pas important, bien au contraire, mais, comme pour tout

Notre traduction : D'autre part, il y a le *camp*, ce répertoire typiquement gay de parodie, d'esprit, de dénigrement et de dérision. Cela reste un courant puissant dans la culture gay, et il a toujours montré à la fois une grande sensibilité aux rôles genrés en tant que tels et un refus de prendre trop au sérieux les pièges de la féminité et de la masculinité.

dans ce monde, les enjeux essentiels se jouent sur des critères arbitraires.

La culture pop a, de manière générale, une place très importante dans la dimension réflexive de la série parce qu'elle est une manière de dire le réel ou d'interagir avec le réel via la fiction, mais aussi parce qu'elle est, comme ici, facteur de connivence. Eliot et Margo, par exemple, communiquent souvent, et se comprennent aisément, grâce à des références à des séries télévisées ou des films. Cette approche de la culture pop thématise évidemment ce que fait la série elle-même qui devient à son tour une référence, mais surtout elle contribue à la construction d'un collectif, condition nécessaire pour que les personnages puissent faire face aux difficultés qui se présentent à eux. Elle s'inscrit aussi, comme ici, dans un rapport à la parodie et à la performance, et donc dans un questionnement des codes comme codes.

Dans la scène du chevalier, il faut qu'Eliot assume son statut en tant que roi et pour ce faire, il doit passer par une performance. Il se met d'ailleurs d'abord en condition pour entrer dans son personnage, comme prêt à monter sur une scène, en enlevant sa veste avant de déclamer le monologue. Il est aussi intéressant qu'il prenne par la main Alice, qu'il contamine de ce fait par sa performance : elle devient ainsi également un personnage, et son visage, qu'elle tente visiblement de rendre sérieux et impliqué, ainsi que la manière dont elle bouge ses cheveux démontrent qu'elle joue un rôle. Ce qui est vraiment très caractéristique de *The Magicians* est que cette scène se situe à la fois dans un contexte de mise à distance humoristique et de prise au sérieux, en termes émotionnels, de la situation. On voit, par exemple, la fierté dans le regard de Margo. Il y a une conviction dans la performance d'Eliot et sur le visage d'Alice qui appellent justement la réaction éblouie du chevalier. La légitimité d'Eliot vient donc de sa capacité à jouer un

rôle mais surtout à assumer la nécessité de la fiction, dans un monde dans lequel les codes établis seraient sinon des facteurs d'oppression constante. La nécessité de la fiction et de la performance est aussi une manière de se positionner par rapport à l'absurdité du monde, c'est-à-dire de dénoncer ses ressorts comme codifiés mais arbitraires.

Cette scène est drôle évidemment mais cela ne signifie donc pas qu'elle ne comporte pas d'enjeux. Bien au contraire, c'est parce qu'il y a trop d'enjeux, que le monde est trop horrible, que finalement la seule chose qui reste à faire est de construire des fictions et de les construire collectivement. C'est pour cela que l'itinéraire des personnages est complexe : il ne s'agit pas de s'accomplir ; il s'agit de trouver une manière d'exister. Eliot dans l'épisode précédent a renoncé à sa vie sur Terre et a accepté un mariage de convenance. Pour expliquer sa décision, il déclare : « My life, it doesn't work. » (Ma vie, ça ne marche pas.) Mais ce qu'on comprend petit à petit, c'est que ce n'est pas seulement Eliot. Rien ne fonctionne vraiment dans ce monde. Dès lors, plus on avance dans le récit, plus les personnages assument le fait que la seule manière d'avoir une forme de prise sur le monde, c'est de produire soi-même du récit, ce qui va prendre la forme de quêtes. En effet, produire des quêtes revient à produire de l'identité et des interactions. Kelly Kramer le souligne, à propos des romans, dans sa comparaison entre *The Magicians* et d'autres romans de *fantasy* : « Leur quête est entièrement créée par eux-mêmes, et toute ressemblance qu'elle puisse présenter avec les quêtes mythiques est liée à un choix personnel de construire du sens de cette façon et non au fait que le monde est un lieu où l'on trouve réellement des quêtes⁸. »

8 Notre traduction. « Their quest is entirely self-created, and any resemblance it bears to mythical quests is because of a personal choice to construct meaning in this way, not because the world is a place which actually has quests. » Kelly Kramer, « A Common Language of Desire: *The*

On ne s'étonnera donc pas dans ce contexte que les épisodes musicaux, par exemple, jouent un rôle spécifique dans *The Magicians*, puisque le genre même de la comédie musicale est une réflexion sur la question de l'artifice. On sait bien que la problématique de la comédie musicale classique est justement que le numéro musical est un espace fantasmatique idéalisé et que l'enjeu est donc de réconcilier le réel avec cet espace fantasmatique⁹. Or dans *The Magicians*, le réel est un simulacre. Les personnages embrassent donc l'exubérance, l'artificialité, et c'est la raison pour laquelle la série adopte une esthétique *camp*. Les numéros musicaux relèvent précisément de la performance et mettent en abyme cette dimension de la série. Ces numéros projettent une grille de lecture codifiée sur le réel, permettant à la fois de le dire et d'y évoluer, mais de manière souvent distanciée et ironique. Ainsi, Eliot chante-t-il dans l'épisode 9 de la saison 2 le numéro « One Day More » de la comédie musicale *Les Misérables*, à l'exception de certains passages qui, selon les termes de Margo, ne s'appliquaient pas à leur situation. Les personnages utilisent donc la chanson pour construire une identité épique, mais aussi collective (puisque'il s'agit d'un numéro choral).

De fait le collectif est fondamental également dans *The Magicians* (comme dans *Buffly*¹⁰ par exemple), parce que précisément les personnages, ensemble, peuvent se reconstruire un monde propre dans lequel évoluer. C'est en produisant du récit ensemble qu'ils et elles trouvent leur place, dans un univers qui ne cesse de les maltraiter.

Magicians, Narnia, and Contemporary Fantasy » *art.cit.*

9 Voir sur ce point les travaux de Jane Feuer notamment.

10 *Buffly The Vampire Slayer* (1997-2003), The WB/UPN, États-Unis.

La construction de l'identité des personnages en tant que magiciens et magiciennes passe donc paradoxalement par une déconstruction, dans une certaine mesure, du merveilleux et par une reconstruction d'un certain merveilleux distancié qui est celui de la performance, en laquelle on choisit de croire. De ce fait, la série pose de manière fondamentale la question du statut de la fiction, mais dans une perspective qui est à la fois ontologique, sociale et psychologique.

Dans un récit d'apprentissage classique existe une tension entre le chaos et l'harmonie : les personnages font des erreurs, apprennent de leurs erreurs, etc. Dans *The Magicians*, il n'y a pas de structure linéaire de ce type parce que l'idée est de mettre en place des cycles temporaires bouclés artificiels.

Une dynamique chaotique se crée donc au milieu d'un chaos où les choses empirent constamment. C'est pourquoi il faut poser des structures temporaires qui permettent d'exister. La dimension réflexive de la série s'appuie sur un travail sur les codes de la narration sérielle (qu'est-ce qui fait le statut d'un épisode, d'une saison, de la répétition, du feuilletonnant) mais repensée dans un cadre existentiel. Le message semble être dès lors : faisons de notre vie une série, parce que sinon que faire ? Cette nécessité existentielle ressaisie dans une dynamique de divertissement est l'enjeu essentiel des processus de construction et de déconstruction des identités dans *The Magicians*.

Bibliographie

Œuvres

The Magicians (2015-2020), Syfy, États-Unis.

Articles et ouvrages critiques

Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et Séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Editions, 2004.

Claire Cornillon, « Plasticité narrative des mondes de *fantasy* sériels, l'exemple de *The Magicians* », *Otrante*, 2023 (à paraître).

Richard Dyer, *Only Entertainment [second edition]*, New York, Routledge, 2005.

Kelly Kramer, « A Common Language of Desire: *The Magicians*, Narnia, and Contemporary Fantasy » [en ligne], *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, vol. 35, n° 2, 2017, URL : <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol35/iss2/10>. Dernière consultation le 18/02/2023.

Natalie Sheppard, « “The world never did help a smart girl” Disembodied Digitalization, the Open Access Library and BuzzFeed in *The Magicians* », in Aaron K. H. Ho, *The New Witches: Critical Essays on 21st Century Television Portrayals*, Jefferson, McFarland, 2021, pp. 172-186.