



**HAL**  
open science

# Les sagas de fantasy pour la jeunesse à l'épreuve de l'adaptation en série : le cas de His Dark Materials

Élise Ternoy

► **To cite this version:**

Élise Ternoy. Les sagas de fantasy pour la jeunesse à l'épreuve de l'adaptation en série : le cas de His Dark Materials. Otrante: art et littérature fantastiques, 2023, L'imaginaire en séries II, Fantasy et séries télévisées (n°53), p. 21. hal-04491570

**HAL Id: hal-04491570**

**<https://hal.science/hal-04491570v1>**

Submitted on 6 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.

# Les sagas de fantasy pour la jeunesse à l'épreuve de l'adaptation en série : le cas de *His Dark Materials*

Élise Ternoy

Université d'Artois, « Textes et Cultures »

La série télévisée de fantasy *His Dark Materials*, créée par Jack Thorne et diffusée par HBO depuis 2019 (deux saisons à ce jour), est adaptée du cycle littéraire éponyme (en français : *À la Croisée des mondes*) de Philip Pullman. Publiée entre 1995 et 2000, cette trilogie de fantasy pourtant légèrement antérieure à la saga *Harry Potter* (1997-2007, J.K. Rowling), a connu l'apogée de son succès simultanément à celle-ci. On y suit les aventures de Lyra, une jeune fille vivant dans ce que l'on pourrait qualifier de version alternative merveilleuse de notre monde. Dans cet univers, on trouve des références géographiques réelles – à l'instar de Londres, Oxford ou le Pôle Nord – mais également des éléments surnaturels comme un peuple d'ours dotés de parole et de raison mais surtout des « daemons », animaux magiques inséparables de leur alter ego humain dont ils sont une extension de l'âme. Lyra possède un talent particulier lui permettant de décrypter spontanément les données de « l'aléthiomètre », boussole indiquant à son porteur non pas le nord mais la vérité. Dans sa quête visant à percer les secrets d'une mystérieuse « Poussière », elle découvrira la véritable identité de ses parents, les impitoyables et ambivalents Lord Asriel et M<sup>me</sup> Coulter. Elle rencontrera également, dans le second tome, un garçon de son âge nommé Will ; celui-ci appartient au monde que nous connaissons et a accidentellement franchi le portail magique le séparant de l'univers de Lyra.

Conçue à destination d'un public adolescent, la trilogie fut également largement appréciée par un public adulte. Elle fit l'objet de plusieurs adaptations, que ce soit en feuilleton radiophonique (2003), en pièce de théâtre (2004), en film (2007) ou encore en bande dessinée (2014). C'est donc une saga ancrée de plain-pied dans les phénomènes de *crossover* et de transmédia, dynamiques déterminantes pour comprendre la réception des sagas de fantasy pour la jeunesse. Le choix d'une nouvelle adaptation, cette fois en série télévisée, n'intervient pas par hasard : elle s'inscrit dans la continuité logique de l'histoire de cette œuvre aux multiples déclinaisons médiatiques, mais s'insère également dans le mouvement plus vaste d'une popularité croissante des séries et de la littérature de jeunesse. Ainsi, *His Dark Materials* est un véritable cas d'école montrant la manière dont les choix esthétiques, formels et narratologiques de la série télévisée témoignent de la reconfiguration des dynamiques entre genres de l'imaginaire, médias et publics intergénérationnels.

## La série *His Dark Materials* : une adaptation à la fois naturelle et surprenante

En l'espace d'une décennie, la production de séries télévisées a connu un essor considérable, encouragé par l'enthousiasme de publics toujours plus friands de ce type de fictions et accompagné par des innovations technologiques modifiant les manières de consommer des contenus audiovisuels. Parmi cette offre prolifique, on repère un double phénomène. D'une part le genre de la fantasy, longtemps négligé par le petit écran, s'est imposé à la télévision consécutivement au succès retentissant de la série *Game of Thrones* (2011-2019) entraînant dans son sillage une éclosion de nouveaux titres aussi divers que *Shadow and Bone* (2021- ), *Cursed* (2020) ou encore *The Witcher* (2019- ). D'autre part, l'adaptation d'œuvres littéraires à destination de la jeunesse en séries télévisées représente une tendance qui connaît une large expansion depuis le développement des plateformes de streaming. Si la pratique n'est

pas neuve<sup>1</sup>, ces adaptations actuelles adoptent néanmoins de nouvelles logiques : elles se distinguent par leur caractère ambitieux, par le réinvestissement d'œuvres ayant connu l'apogée de leur succès éditorial avant 2010, et par une forte propension à la réadaptation.

Ces deux phénomènes peuvent se mettre en regard l'un de l'autre dans la mesure où fantasy et littérature de jeunesse sont deux genres réinvestis par les séries télévisées qui ont tous deux souffert d'une certaine méfiance de la part de la critique jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, en dépit du succès rencontré auprès des publics. Plus encore, ces deux genres ont toujours été étroitement liés : selon Anne Besson, leurs itinéraires historiques sont profondément intriqués et regorgent de points de convergences et de mécaniques communes, en effet :

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 », et le nouveau genre se rattache très fortement à cette sensibilité dont témoignent quelques chefs-d'œuvre de la littérature pour la jeunesse [...] 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 [...] Cette double spécialisation se présente d'emblée comme une tendance que nous retrouverons jusque dans le crossover le plus contemporain.<sup>2</sup>

Dans la deuxième moitié des années 90, cette convergence entre genres fantastiques et public jeune s'incarne à la télévision, avec des productions telles que *Buffy the Vampire Slayer* (*Buffy contre les vampires*, 1997-2003) ou *Sabrina the Teenage Witch* (*Sabrina, l'apprentie sorcière*, 1996-2003) nourries par l'héritage du cinéma de genre et s'adressant à des spectateurs adolescents.

1. Par exemple, la série de romans *La Petite maison dans la prairie* (*Little House on the Prairie*, Laura Ingalls Wilder, 1932-1943) fait déjà l'objet d'une célèbre adaptation en série télévisée dès les années 1970, mais on relève même des exemples encore antérieurs, comme une première adaptation en 1952 par la BBC du roman de Lucy Maud Montgomery *Anne of Green Gables*.

2. Anne BESSON, « À nouveau public, nouveau genre ? Le cas de la *fantasy* contemporaine », Philippe CLERMONT, Laurent BAZIN et Danièle HENKY, Eds., *Esthétiques de la distinction : gender et mauvais genres en littérature de jeunesse*, Francfort : Peter Lang, 2013, p. 270.

Ainsi, la sortie d'une adaptation en série télévisée du cycle *His Dark Materials* (*À la croisée des mondes*) de Philip Pullman semble en pleine cohérence avec cette double dynamique favorable à fois à la fantasy et à l'expansion médiatique d'œuvres à destination de la jeunesse. L'intrigue de la saga s'articule autour de ce qui est peut-être la trame narrative la plus répandue et la plus emblématique parmi les récits de fantasy pour la jeunesse : un enfant se découvre doté de pouvoirs hors du commun et apprend qu'il est un élu appelé à rétablir l'équilibre au sein d'un univers troublé. Ici, la grande originalité de la trilogie réside dans le fait qu'elle est une réécriture de la Bible, et plus précisément de la Genèse. Seulement, à l'inverse d'un C.S. Lewis s'appuyant sur l'élaboration d'un univers de fantasy pour partager un message évangéliste, Philip Pullman revisite le mythe de la Création pour en livrer une version bien plus iconoclaste et anticléricale. Le péché, symbolisé par la mystérieuse « Poussière » n'est pas une faute mais doit être accepté comme faisant intrinsèquement partie d'un être humain accompli. Dans cette perspective, le serpent est réhabilité et les institutions religieuses font l'objet d'une virulente critique.

Ainsi, dans le contexte du paysage médiatique et culturel actuel, le cycle *His Dark Materials* semble être un candidat naturel pour une transposition audiovisuelle tant il répond aux critères de prédilection pour l'adaptation : un succès de librairie, un personnage préadolescent confronté à sa quête des origines, des aventures trépidantes au sein d'un univers magique richement fourni, et un affrontement autour des valeurs du bien et du mal. Cependant, derrière cette apparente évidence, l'adaptation de 2019 n'est pas dénuée de paradoxes et soulève quelques interrogations. Si l'investissement de la BBC n'a rien de particulièrement étonnant, celle-ci étant même plutôt familière des adaptations de romans à destination de la jeunesse<sup>3</sup>, la co-production par HBO, qui revendique une identité résolument mature, a de quoi surprendre davantage. Cette chaîne est caractérisée d'une part par la volonté de proposer des contenus dotés d'une véritable envergure artistique mais aussi d'autre part, pour reprendre les mots de Benjamin Campion, par « son rapport

3. La BBC a notamment déjà porté à l'écran en série une partie des *Chroniques de Narnia* entre 1988 et 1990, mais aussi le roman pour la jeunesse de Philippa Pearce *Tom's Midnight Garden* en 1989 ou encore l'ouvrage *A Little Princess* de Frances Hodgson Burnett en 1973.

trouble et ambivalent aux largesses censoriales dont elle dispose vis-à-vis des *networks* et de ses concurrentes indirectes du câble classique »<sup>4</sup> : en effet, son statut de chaîne *premium* lui octroie une plus grande latitude à l'égard des contenus à caractère violents, sexuels ou injurieux. La convergence entre une telle ligne éditoriale et le domaine de la littérature pour la jeunesse n'est donc pas nécessairement une rencontre qui allait de soi.

En outre, la trilogie *His Dark Materials* avait déjà fait l'objet d'une adaptation en 2007, sous la forme d'un long-métrage réalisé par Chris Weitz. La genèse de ce film s'inscrit dans la dynamique engendrée par les succès cinématographiques des films *Harry Potter* (2001-2011), ayant entraîné toute une vague de films plus ou moins ambitieux, tirés de livres pour la jeunesse, et parmi lesquels les genres de la *fantasy* ou du fantastique sont très largement représentés. On recense notamment *Eragon* (2006, d'après le premier volume de la tétralogie de Christopher Paolini), *Les Chroniques de Spiderwick* (*The Chronicles of Spiderwick*, 2008, d'après la saga du même nom de Holly Black et Toni DiTerlezzi), *Les Portes du Temps* (*The Seeker : the Dark is Rising*, 2007, d'après le deuxième tome de la saga *The Dark is Rising Sequence*, 1973, Susan Cooper), sans oublier les trois films adaptés du cycle *Le Monde de Narnia* (*The Chronicles of Narnia*, 2005-2010, d'après l'heptalogie éponyme, 1950-1956, C.S Lewis), et les exemples sont légion. En ce qui concerne la série télévisée de 2019 *His Dark Materials*, ce n'est pas tant l'acte de réadaptation qui pose question que le fait que celui-ci s'inscrit à la suite d'un film pourtant pas si ancien – en tout cas certainement pas assez pour avoir déjà sombré dans l'oubli – et ayant connu un succès critique et commercial extrêmement mitigé. L'échec au box-office fut tel que les opus suivants initialement prévus furent tout bonnement annulés, privant définitivement le film de suite, comme ce fut d'ailleurs le cas pour d'autres adaptations comme le film adapté d'*Eragon* ou celui des *Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* (2004, d'après *A Series of Unfortunate Events / Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*, 1999-2006, Lemony Snicket).

4. Benjamin CAMPION, *Le concept HBO : élever la série télévisée au rang d'art*, Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, coll. « Serial », 2018, p. 146.

Ce choix de la réadaptation et l'investissement de HBO au sein du projet ont en commun de souligner les mécanismes et ambivalences contemporains relatifs aux adaptations d'œuvres de *fantasy* jeune public en séries TV. Plus encore, la forme « série télé » fait ici office à la fois de révélateur et de catalyseur des logiques de passage à l'écran de la littérature de *fantasy* pour la jeunesse autour d'une tension entre un patrimoine d'enfance et la nostalgie d'un public d'adultes.

## **Worldbuilding et contraintes formelles de la série télévisée**

La série *Game of Thrones* constitue un tournant sans précédent en ce qui concerne l'incarnation du genre de la *fantasy* sur le petit écran. Diffusée sur HBO de 2011 à 2019 et adaptée du cycle *Le Trône de fer* (*A Song of Ice and Fire*, 1997 - [...], G.R.R. Martin), elle a rencontré un succès massif qui n'a fait que croître au fil de ses huit saisons, réalisant des scores records autant en matière de budget et de moyens techniques qu'en terme d'audience et d'enthousiasme des spectateurs. Dans la continuité de ce phénomène télévisuel inédit, l'intérêt pour la convergence entre *fantasy* et séries télévisées fut renouvelé et décuplé, le retentissement de *Game of Thrones* ayant entraîné plusieurs effets collatéraux. D'une part il permit d'offrir une large place à la *fantasy* dans le paysage de la *peak TV* en dressant le constat que ce genre pouvait susciter l'adhésion d'un grand public adulte autour d'une intrigue aux implications politiques complexes. D'autre part, la série ouvrit la voie à toute une génération de nouvelles productions dotées de moyens techniques importants et de budgets considérables, permettant de donner à voir des mondes imaginaires de manière toujours plus précise, à l'instar de *The Witcher* (2019 - , adapté du cycle *Wiedźmin / Le Sorcelleur*, 1986-2013, Andrzej Sapkowski) ou de la série *Les Anneaux de pouvoir* se déroulant dans l'univers de la Terre du Milieu imaginé par J.R.R. Tolkien, et ayant mobilisé pas moins de 465 millions de dollars pour la seule première saison en 2022 (la somme totale investie pour les cinq saisons devant s'élever à un milliard de dollars).

En ce sens, il y a une véritable dynamique favorable s'effectuant entre les contraintes formelles et narratologiques de la série télévisée et le genre de la fantasy. Un trait caractéristique des œuvres de fantasy est en effet d'accorder une place centrale au *world-building*, c'est-à-dire d'élaborer des univers fictionnels complexes et détaillés dont la précision et la cohérence créent l'illusion qu'ils pourraient être vrais. Pour que l'illusion opère de manière convaincante, il s'agit de trouver un équilibre harmonieux entre le *storytelling* (le déploiement de l'intrigue) et le *world-building* (l'arrière-plan diégétique permettant d'avoir une vue d'ensemble du monde fictionnel en question et de saisir son fonctionnement et ses spécificités), comme l'explique Mark J. P. Wolf selon lequel :

*World-building [...] often results in data, exposition, and digressions that provide information about a world, slowing down narrative or even bringing it to a halt temporarily, yet much of the excess detail and descriptive richness can be an important part of the audience's experience. World information that does not actively advance the story may still provide mood and atmosphere, or further form our image of characters, places, and events. A compelling story and a compelling world are very different things, and one need not require the other.*<sup>5</sup>

Dans cette perspective, la forme sérielle dispose de la possibilité de mettre sa longueur et sa dynamique narrative particulière au service de ces univers fictionnels de vaste ampleur en les faisant se déployer à l'écran sur le long cours. Cette caractéristique est même un ressort essentiel de ce que Jean-Pierre Esquenazi qualifie de « pouvoir » des séries télévisées, soulignant que :

5. « Le *world-building* [...] se manifeste souvent par des données, descriptions ou digressions apportant des informations sur l'univers, qui ralentissent le récit voire le suspendent provisoirement. Pourtant cette profusion de détails et cette richesse descriptive peuvent constituer une partie importante de l'expérience du public. Les informations sur l'univers qui ne font pas directement avancer l'histoire peuvent tout de même apporter une ambiance et une atmosphère, ou préciser davantage notre vision des personnages, des lieux et des événements. Une histoire convaincante et un univers convaincant sont deux choses très différentes, et l'une ne requiert pas nécessairement l'autre. » (c'est moi qui traduis). Mark J.P. WOLF, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, London : Routledge, 2012, p. 73 [consulté en livre numérique].



[...] la série télévisée a, par sa durée, d'excellents atouts pour favoriser l'immersion téléspectatorielle. Une série télévisée est un texte fictionnel morcelé en de nombreux épisodes dont la diffusion s'étend sur une longue période de temps.<sup>6</sup>

Là où – par exemple – le film ne dispose que d'un espace temporel assez contraint pour créer l'illusion d'un monde complet, la série dispose potentiellement de plusieurs heures – voire dizaines d'heures – pour installer, développer et approfondir ce « monde secondaire ».

Dans le cadre de l'adaptation, cette opportunité octroyée par le format propre à la série télévisuelle ouvre des horizons : si elle n'est pas nécessairement garante d'une fidélité rigoureuse, sa « formule »<sup>7</sup> semble augurer une certaine équivalence de densité diégétique entre l'œuvre originelle et son avatar médiatique. Cette promesse sous-jacente anticipe ainsi une critique récurrente, reprochant une potentielle pauvreté de l'adaptation qui aurait asséché un matériau littéraire initialement très fourni. Dans un contexte de réception où l'opinion et les souhaits des fans occupent une importance de plus en plus déterminante et influent sur les choix de production, ces considérations sont primordiales, notamment en ce qui concerne les œuvres de littérature de jeunesse qui cristallisent un fort investissement affectif.

## Un générique proleptique aux allures de profession de foi

*His Dark Materials* illustre cette volonté de mobiliser la médiagénie spécifique de la série télévisée afin d'incarner fidèlement un univers de fantasy. Ce projet transparaît en filigrane dès le générique qui

6. Jean-Pierre ESQUENAZI, « Pouvoir des séries télévisées », *Communication* [en ligne], Vol. 32/1 | 2013, mis en ligne le 25 février 2014, consulté le 04 octobre 2022.

7. J'utilise ici le terme de « formule » dans le sens que lui a donné Jean-Pierre Esquenazi dans son ouvrage *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, c'est-à-dire l'ensemble des éléments récurrents au sein d'une série ou d'un feuilleton : cette notion recouvre à la fois le cadre formel (comme le schéma narratif propre à une série, les étapes systématiques d'un épisode ou tout simplement sa durée par exemple) mais aussi les éléments de diégèse indissociables de l'identité de l'œuvre.

est, pour reprendre la formule de Sébastien Hubier et Emmanuel Le Vagueresse, un « fragment audiovisuel métissé, parsemé de signes et d'indices »<sup>8</sup>, particulièrement dans le cas des séries HBO. Ainsi, le générique de *His Dark Materials* reflète la volonté ambitieuse de la série tout en essayant d'incarner en moins de quelques minutes l'identité de la fiction à venir. Dans l'esprit, le générique rappelle un peu l'ouverture très célèbre de *Game of Thrones* : la musique symphonique a des accents épiques et s'articule autour d'un thème assez répétitif facile à mémoriser. Visuellement, la caméra circule rapidement entre divers éléments en images de synthèse, emboîtés les uns dans les autres et symbolisant chacun un aspect capital de l'histoire. La séquence s'ouvre sur des formes d'anges jaillissant d'une ligne lumineuse, puis les ailes des anges se muent en une nuée de particules brillantes (la fameuse « Poussière » au cœur de l'intrigue) qui s'agrègent d'abord sous forme de motifs géométriques puis prennent la forme de l'aléthiomètre, objet-clef de la saga. Puis un long travelling arrière révèle la silhouette de Lyra avec son daemon à ses côtés, le poignard subtil et le miroir d'ambre. La caméra recule encore, dévoilant un plan d'extérieur plus large, où se succèdent la montgolfière de l'aéronaute Lee Scoresby, le ballon dirigeable de M<sup>me</sup> Coulter. On voit également les silhouettes de Lyra et Will dos à dos, gravissant les marches d'escaliers rappelant les paradoxes architecturaux à la Escher. La fin de la séquence révèle que tous ces éléments forment un monde à part entière, qui lui-même n'est qu'une fine tranche dans un immense mille-feuille de dimensions parallèles, parmi lesquelles on reconnaît notre propre monde.

Si l'on recoupe tous ces éléments, le générique revêt une véritable dimension proleptique : il synthétise en une minute quarante-quatre le principal de l'intrigue à venir, glissant des informations sur des événements qui ne se produiront parfois même que dans des saisons ultérieures (le lien entre la « Poussière » et les anges n'est par exemple dévoilé que dans la deuxième saison, tout comme l'existence du poignard subtil). Ainsi, la réception de la séquence et les effets qu'elle produit sur le spectateur seront différents selon l'expertise de celui-ci. Pour un spectateur n'ayant pas lu les livres

8. Sébastien HUBIER, Emmanuel LE VAGUERESSE, « Générique d'ouverture », *Séries TV génériques*, Emmanuel LE VAGUERESSE, Ed., Reims, EPURE, 2020, p. 5 [consulté en livre numérique].

au préalable il s'agit d'une ouverture sibylline, mais dont la charge esthétique pousse néanmoins à la curiosité. En revanche, pour un lecteur aguerrri de la saga, une fonction de connivence (celui-ci aura la satisfaction d'identifier la plupart des indices cachés du générique dès le premier épisode) s'ajoute à une certaine vocation de réassurance. Pour bien appréhender les enjeux de celle-ci il faut savoir que le film de 2007 avait fait le choix de restreindre l'épaisseur diégétique : le lien unissant l'univers fictionnel de Lyra à celui que nous connaissons n'y est que très succinctement évoqué – et faute de deuxième film cette piste n'a jamais eu l'occasion d'être développée. Ce parti pris a été l'un des points ayant suscité une certaine déception et fait l'objet de vives critiques au moment de la sortie du film. En proposant un générique chargé en références internes, qui rappelle d'entrée de jeu les très nombreuses facettes de la saga – par des allusions au versant métaphysique ou à l'appropriation fictionnelle des théories quantiques par la saga – la réadaptation sérielle de 2019 « montre patte blanche » et s'attelle à donner des gages au spectateur que l'univers de fantasy sera traité dans le sérieux et le respect de sa complexité.

Ici, le mode de narration de la série est mis à profit afin d'augmenter la quantité de détails et d'informations transmises au spectateur. Dans la très grande majorité des cas, un épisode de série est composé d'un enchaînement de séquences de quelques minutes, qui représentent chacune une petite unité narrative : cette organisation permet d'alterner les scènes entre les différents personnages du récit – y compris parfois des personnages semblant de prime abord déconnectés les uns des autres – et installe simultanément plusieurs lieux, intrigues et situations. De cette manière, la série *His Dark Materials* fait cohabiter dès les premiers épisodes les aventures de Lyra avec l'histoire de Will, et développe considérablement le contexte, le passé et les conditions de vie de celui-ci avant sa rencontre avec Lyra, qui n'intervient pas avant le début de la deuxième saison. Ce format autorise également la multiplication des focalisations : au lieu d'appréhender l'intrigue quasi-exclusivement par l'intermédiaire du regard de Lyra, le spectateur bénéficie également du point de vue et des intrigues spécifiques d'autres personnages. Cela permet notamment d'en apprendre plus sur la communauté des sorcières, de voir les mécanismes du Magisterium de l'intérieur ou de comprendre les relations entre les personnages adultes.

## Enjeux de la réadaptation, entre actualisation et réhabilitation

La série s'attache donc à rendre grâce à l'épaisseur diégétique des livres originaux en mettant la longueur de son format au service d'un traitement plus méticuleux de son univers de fantasy. Cependant, cet enrichissement n'est pas uniquement de nature quantitative (d'ailleurs, à cet égard, les livres restent indétrônables en termes de nombre de personnages ou de quantité de détails concernant la diégèse). En revanche, la série veille à se « densifier » en ce qui concerne d'autres données moins quantifiables, pour reprendre la notion théorisée par Jean-Pierre Esquenazi, selon lequel :

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.<sup>9</sup>

La densification va notamment concerner l'épaisseur psychologique des personnages, les rapports entre ceux-ci ou encore les possibilités allégoriques de l'œuvre.

Pour bien comprendre la manière dont la série de 2019 se positionne en termes de stratégie d'adaptation par rapport à son support textuel, il convient de garder à l'esprit qu'elle est non seulement une adaptation du cycle littéraire de Pullman, mais également une réadaptation. Prendre en compte les adaptations successives d'une œuvre permet d'avoir un aperçu diachronique des évolutions du regard porté sur l'œuvre, car comme le résume Shannon Wells-Lassagne et Ariane Hudelet :

Les adaptations multiples d'un même texte, ou d'une même thématique, ont cet avantage de pouvoir se prêter à une analyse comparatiste, qui permet d'interpréter les décalages entre deux époques ou deux

9. Jean-Pierre ESQUENAZI, « Pouvoir des séries télévisées », *op. cit.*

contextes grâce aux points de frottement ou aux variations que l'on peut remarquer d'une œuvre à l'autre.<sup>10</sup>

Dans cette perspective le film de 2007, quel que soit le jugement critique qu'on porte sur lui, constitue une ressource non-négligeable pour l'analyse car il est l'incarnation d'une vision de l'œuvre, d'une lecture possible de celle-ci – que l'on y adhère ou pas – mais également le reflet de la manière dont était envisagée l'adaptation du roman de fantasy pour la jeunesse à un instant T (en l'occurrence ici le milieu des années 2000).

La réadaptation obéit à des logiques et des motivations souvent assez proches de celles de la retraduction. Si la piste de l'opportunité commerciale n'est jamais totalement négligeable, c'est principalement autour d'un double enjeu que le projet de réadaptation s'articule : actualisation et réhabilitation. Ainsi, une démarche d'adaptation est très souvent susceptible de répondre à une volonté d'actualisation qui s'effectue à différents niveaux. La modernisation de l'aspect technique et esthétique de l'œuvre est sans doute l'effet le plus immédiatement perceptible : des personnages vêtus d'une manière passée de mode, un parler archaïque, une technologie désormais obsolète, ou encore des effets spéciaux ayant mal vieilli – la fantasy et les genres de l'imaginaire en général sont particulièrement concernés par ces derniers points – peuvent faire l'objet d'une remise au goût du jour par des réadaptations ou *reboots* ultérieurs. Les œuvres à destination de la jeunesse sont particulièrement sujettes à ces refontes esthétiques<sup>11</sup>. La version HBO n'échappe pas à ces transformations : par exemple la manière dont le Will de la série s'habille, le fait qu'il possède un smartphone ou effectue des recherches en ligne indique qu'il est un adolescent du Londres contemporain de 2019, ce qui n'est pas le cas du Will des livres qui *a priori* vit

10. Ariane HUDELET, Shannon WELLS-LASSAGNE, *De la page blanche aux salles obscures : adaptation et réadaptation dans le monde anglophone*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 33.

11. C'est particulièrement le cas dans le domaine des dessins animés pour enfants diffusés à la télévision, suscitant d'ailleurs parfois l'indignation de publics adultes percevant ces modifications comme une sorte de dégradation de leur patrimoine d'enfance. On trouve en ligne de nombreux articles, posts de blog, tweet, vidéos tiktok se désolant des modifications esthétiques apportées par des *reboots* de dessins animés des années 1990-2000, comme par exemple *Charlotte aux Fraises*, *Totally Spies !*, *Inspecteur Gadget*, *Winx...*

dans les années 90, date de sortie de la saga littéraire. À travers ce choix, deux visions de l'adaptation transparaissent : soit l'on considère que l'œuvre est inséparable de l'époque où elle a été conçue, et donc que l'adaptation doit garder le lien avec ce contexte de production initial, soit on considère que si la fiction se déroule dans un cadre contemporain à sa création, alors l'adaptation doit proposer un système d'équivalence en mettant en scène des personnages évoluant dans un environnement contemporain. Avec cette dernière option – souvent prédominante dans les productions actuelles – le propos de l'œuvre ne serait pas dépendant d'une période donnée mais deviendrait une histoire intemporelle et réactualisable à loisir.

Cette démarche d'actualisation peut également prendre la forme – peut-être de manière plus aigüe encore – d'une modernisation de certaines données internes à l'œuvres : cela peut concerner des références culturelles devenues datées ou encore des éléments idéologiques qui seraient en décalage avec les mentalités contemporaines. En dépit de résistances réactionnaires, les combats antiracistes de ces dernières décennies ont permis une sensibilisation aux questions de représentativité au sein des médias et une amorce de changement se fait sentir : il est notamment de plus en plus largement admis qu'on ne saurait partir du principe qu'un personnage de fiction serait blanc par défaut. Ainsi la série de 2019 propose un casting plus diversifié et inclusif, surtout si on le compare à celui du film de 2007.

## Incarner Lyra Belacqua à l'écran

On remarque également une évolution dans la manière de représenter les personnages féminins à l'écran et le rôle de Lyra est assez révélateur à cet égard. Le film de Chris Weitz peignait Lyra (incarnée à l'écran par Dakota Blue Richards) sous les traits d'une petite fille aux boucles blondes et vêtue d'une robe, qui malgré une tendance au chahut et un certain franc-parler paraît assez sage en regard de la « sorte de chat à moitié sauvage »<sup>12</sup> auquel elle est

12. Philip PULLMAN, *À la croisée des mondes*, volume I, *Les Royaumes du Nord* [1998], traduit de l'anglais par Jean ESCH, Paris : Gallimard, Folio, 2017, p. 51.



**Fig 1. Lyra, incarnée par Dakota Blue Richards dans le film de 2007.**



**Fig 2. Lyra, jouée par Dafne Keen dans la série HBO de 2019.**

comparée dans l'incipit du premier tome. L'adaptation de HBO s'écarte davantage des codes de représentation traditionnels de la fillette classique : on a cette fois une Lyra (jouée par Dafne Keen) aux cheveux courts, au regard sombre et portant principalement des pantalons, des salopettes et autres vêtements fonctionnels et confortables (sauf lorsque cela est scénaristiquement justifié, par exemple lors de son séjour à Londres chez M<sup>me</sup> Coulter qui l'initie à la vie mondaine).

Au-delà de l'apparence, les deux versions de ce même personnage sont également assez différentes dans leur caractère et leur comportement. À titre d'exemple, on peut s'intéresser à la scène où Lyra rencontre Iorek Byrnison, l'ours trahi par l'usurpateur Iofur Raknison qui lui a volé son armure afin de le spolier de son titre de prince. Le film *À la Croisée des mondes : La Boussole d'or* représente une jeune fille d'abord intimidée et effrayée face à la fureur de l'ours, se blottissant contre Farder Coram, avant finalement de prendre confiance et de convaincre Iorek de se rallier à elle. À l'inverse, Lyra revisitée par HBO ne manifeste aucune inquiétude particulière lors de sa confrontation avec l'ours (S01E05). De manière générale, la Lyra de 2019 se caractérise par une attitude moins passive que son équivalent de 2007, et même parfois que son avatar littéraire. Elle ne rechigne jamais à prendre la parole, par exemple pour défendre sa cause face aux gitans qui hésitent

à la garder parmi eux (S01E04), ou pour interroger elle-même le consul Martin Lanselius (S01E05) : dans les livres, elle assistait silencieusement à l'échange entre les adultes dans ces deux cas.

Plus encore, toujours dans la série HBO, si Lyra accepte d'aller vivre avec M<sup>me</sup> Coulter à Londres, ce n'est pas sous l'effet du charme de celle-ci, mais parce qu'elle espère que celle qui s'avèrera être sa mère biologique l'aidera à retrouver son meilleur ami Roger. Ainsi, les enjeux entourant son départ de Jordan College prennent une coloration un peu différente puisqu'ils s'effectuent autour d'un accord – certes un accord mensonger puisque M<sup>me</sup> Coulter n'avait jamais eu l'intention de l'honorer, mais où les exigences de Lyra avaient tout de même eu l'occasion d'être exprimées et considérées. Il n'en allait pas de même dans les versions précédentes ; dans le film, Lyra se laisse très facilement convaincre de partir sans dire au revoir à Roger, tandis que dans le livre son départ est si précipité qu'il ne lui laisse même pas le loisir de penser à son ami : « elle eut honte de ne pas avoir songé à lui une seule fois depuis sa rencontre avec M<sup>me</sup> Coulter »<sup>13</sup>. Lyra, telle qu'elle est conçue par la série télévisée, est donc une fille encore plus audacieuse, plus indépendante et moins naïve que ses représentations antérieures, quitte parfois à livrer une vision assez peu vraisemblable d'une préadolescente de douze ans.

Ces différences de représentation entre les différentes Lyra reflètent les mutations de la société pendant les douze années séparant les deux adaptations audiovisuelles. Pendant cette décennie, les problématiques féministes ont été très largement réinvesties, avec là encore un intérêt renouvelé à l'égard des questions de représentation et une volonté de déconstruction des stéréotypes de genre. Dans cette perspective, et afin d'en finir avec le vieux cliché misogyne du « sexe faible », les personnages féminins « *badasses* »<sup>14</sup> connaissent un surcroît de valorisation. Cela s'illustre tout particulièrement dans le domaine des littératures de l'imaginaire pour la jeunesse,

13. *Id.*, p. 97

14. Selon Marie-Anne PAVEAU, chercheuse en sciences du langage et analyse du discours, « une femme *badass*, ou une *badass* tout court, serait une femme remarquable pour ses qualités de courage, de force et d'énergie, jusqu'au défi ou la transgression parfois, voire la violence, traits et qualités plutôt attribués aux hommes en général ». Pour plus d'informations sur l'évolution de ce terme et ses usages sociolinguistiques voir son article « *Badass*. Petite note lexicoculturelle [Dérangentes dégenreuses 5/6] » La pensée du discours, mis en ligne le 21 décembre 2015, consulté le 6 octobre 2022.



et plus spécifiquement au sein du genre de la dystopie destinée aux adolescents et jeunes adultes. Ce genre plébiscité au tournant des années 2010 fait en effet la part belle aux héroïnes et met en scène des jeunes filles intrépides et fortes aussi bien physiquement que psychologiquement. Katniss Everdeen d'*Hunger Games* (2008-2010, Suzanne Collins) ou Tris de *Divergent* (2011-2013, Veronica Roth) sont autant d'exemples de personnages féminins combattifs et déterminés, finissant systématiquement en leader d'une organisation rebelle visant à défaire un pouvoir dictatorial. Une nouvelle représentation de Lyra en 2019 ne saurait ignorer cet héritage tout récent et peut difficilement échapper à l'influence de cette nouvelle tradition de représentation d'héroïnes pour la jeunesse à l'écran.

## Une *fantasy* « désenchantée »

Outre l'actualisation et la modernisation, la réadaptation a également pour vocation de rendre hommage à une œuvre qui n'aurait pas été traitée à sa juste valeur dans ses investissements antérieurs, voire cherche à corriger ce qui serait rétrospectivement considéré comme des « erreurs » d'adaptation. En l'occurrence, on distingue dans la démarche de 2019 une volonté de revenir au texte. Plus d'une vingtaine d'années se sont écoulées depuis la publication du cycle littéraire, et celui-ci a désormais acquis un statut de classique aussi bien dans le domaine de la littérature de jeunesse que celui de la *fantasy* – ces deux genres ayant par ailleurs eux aussi connu un itinéraire de légitimation pendant ces décennies<sup>15</sup>, autant par la critique que par le monde académique. La saga étant désormais auréolée de cette dimension patrimoniale, tout projet d'adaptation se retrouve implicitement enjoint d'être « à la hauteur » de la réputation de l'œuvre et de traiter le support textuel avec sérieux et fidélité.

15. Pour la légitimation de la littérature de jeunesse et la notion de « classique » voir Francis MARCOIN, « La petite fabrique des classiques : les processus de légitimation des œuvres », *Lecture Jeune*, n° 129, mars 2009, *Les classiques de la littérature pour adolescents*. Pour l'acceptabilité sociale du genre de la *fantasy* voir Anne BESSON, « À nouveau public, nouveau genre ? Le cas de la *fantasy* contemporaine », *op. cit.*

Au-delà d'une mobilisation partielle des ressources du matériau littéraire – qui pourrait être mise sur le compte des contraintes de durée d'un long-métrage destiné au grand public – l'adaptation de 2007 avait surtout pris le parti de miser principalement sur le potentiel ludique de la saga. C'est ainsi la dimension divertissante de l'intrigue qui se trouve valorisée avant toute chose ; le spectateur retiendra surtout du film les péripéties endiablées d'une jeune héroïne dans un univers magique. Cette stratégie d'adaptation occulte néanmoins deux aspects de la trilogie. D'une part elle en aseptise considérablement la violence, qui n'est pourtant pas en reste au sein des romans, l'exemple le plus flagrant étant sans doute le dénouement des *Royaumes du Nord*. Le premier tome du cycle s'achève en effet sur une note résolument cruelle et pessimiste : Lord Asriel, qui s'est avéré être le père de Lyra, sacrifie froidement Roger, afin d'ouvrir un portail magique entre les dimensions. Après un échange amoureux ambivalent avec M<sup>me</sup> Coulter, il franchit le portail, laissant Lyra seule et accablée de chagrin. Le film, lui, se clôt sur une scène finale bien plus optimiste en prenant le parti de conclure le premier volet en amont de cette séquence sombre : après avoir libéré les enfants de Bolvangar, Lyra discute avec son ami Roger des aventures qu'ils auront encore à traverser, et tous deux s'envolent vers l'horizon dans la montgolfière de Lee Scoresby, sous le regard attentif de la sorcière Serafina Pekkala. La série HBO, elle, ne cherche pas à édulcorer le scénario ni à livrer une vision particulièrement merveilleuse et enchantée de l'univers : elle ne rechigne pas à montrer les scènes les plus glaçantes de la trilogie – la mort de Roger bien sûr, mais également l'opération d'« intercision » visant à séparer les enfants de leur daemon, l'agonie de Lee Scoresby (S02E07) ou encore la torture de la sorcière Katja Sirkka par M<sup>me</sup> Coulter (S02E01).

Enfin, la série replace le sous-texte politique religieux au cœur de la narration. Au moment de sa sortie, la saga littéraire avait fait l'objet d'attaques provenant d'associations chrétiennes américaines, fustigeant la dimension anticléricale de l'œuvre. Le film de 2007, lui, s'en était tenu à une vision plus consensuelle. Le Magisterium y est certes bel et bien mentionné et représenté mais il n'est jamais fait mention de sa fonction d'instance religieuse, ayant tout pouvoir en matière de théologie et exerçant une autorité politique totalitaire basée sur une interprétation punitive des textes sacrés. Il est réduit

à une forme de régime tyrannique qui s'exercerait un peu gratuitement, ou en tout cas dénué de motivations explicites. Ce faisant, il ne remplit qu'un simple rôle d'antagoniste, servant de moteur aux péripéties et justifiant les aventures des personnages. Ce parti pris d'adaptation découle probablement, entre autres, d'une volonté de jouer la carte de la prudence, afin d'éviter que le film ne fasse l'objet des mêmes controverses que les livres. Cependant cette stratégie est à double tranchant : si elle réussit effectivement à éviter les critiques émanant d'institutions religieuses, elle ne parvint pas à contenir la déception des fans de la saga littéraire, reprochant au film d'avoir vidé l'histoire de sa charge métaphysique et politique et d'avoir lissé son potentiel engagé.

La série HBO prend à bras le corps cette dimension et la replace même au cœur de l'intrigue en la développant au-delà de ce qui était exprimé dans les romans. La saison deux en particulier prend la liberté de dépeindre le Magisterium de l'intérieur ; les tractations politiques autoritaires et les manigances d'instances sont montrées à l'écran, s'opposant au progrès scientifique au nom d'un fanatisme religieux menant à la persécution, la torture et la défiance à l'égard des femmes. La sémiologie mobilisée renforce la charge critique en combinant des éléments évoquant à la fois l'imagerie de l'Église catholique (dans les costumes, les prières, les titres de « père » ou de « cardinal » portés par les dignitaires ecclésiastiques) mais aussi une iconographie d'inspiration fasciste, s'exprimant dans le choix de l'emblème du Magisterium ou celui des costumes des policiers au service de celui-ci.

Ainsi, l'insistance appuyée sur le sous-texte religieux témoigne avant tout d'un souci de réhabilitation envers une source littéraire qui n'aurait pas été traitée à sa juste valeur, ou en tout cas dont le potentiel critique et métaphorique aurait été négligé. La réintroduction du message anticlérical au sein de la série témoigne de ce « retour du politique actuellement en cours dans nos rapports aux fictions »<sup>16</sup> dont parle Anne Besson. En assumant et valorisant la parabole religieuse, la série corrige ce qui est rétrospectivement considéré comme une lacune du film précédent, embrasse la

16. Anne BESSON, *Les Pouvoirs de l'enchantement, Usages politiques de la fantasy et de la science-fiction*, Paris : Vendémiaire, 2021, p. 163.

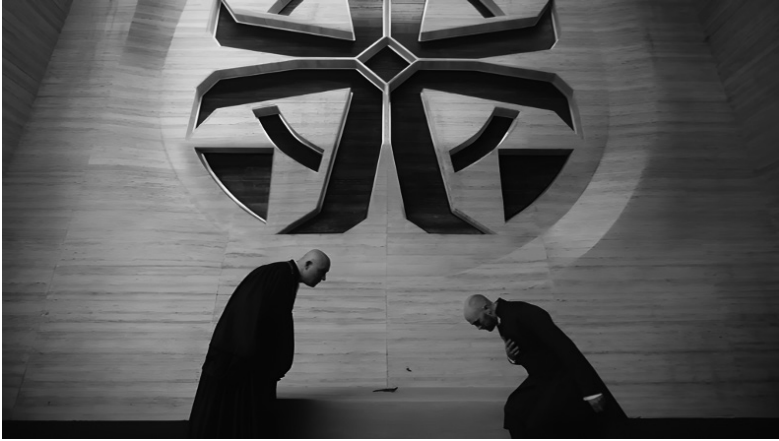


Fig 3 : L'emblème du Magisterium dans la série de 2019

charge de critique sociale contenue dans le cycle de Philip Pullman et accepte la dimension allégorique de cet univers de *fantasy*.

De manière plus générale, la série exploite pleinement les axes politiques de la saga. Il est à présent assez clair que le film de 2007 avait opté pour une lecture féérique de *His Dark Materials* : cela se déduit des éléments évincés du scénario ou modifiés – que nous avons mentionnés précédemment – mais aussi de l'esthétique générale du long-métrage, qui est nourrie d'inspirations *steampunk* au niveau des costumes, des décors, de l'architecture, ou encore des moyens de transport représentés à l'écran. Ce style visuel, caractérisé par son atemporalité, donne une impression de dépaysement, de défamiliarisation qui nous arrache à notre quotidien et au monde que nous connaissons pour favoriser l'évasion dans un univers de fiction. Au contraire, la série de 2019 semble quasiment prendre le contrepied de cette esthétique. Le monde de Lyra tel qu'il y est représenté, tout magique qu'il soit, n'est pas si éloigné de notre monde à nous : la plupart des costumes pourraient être portés dans notre quotidien sans aucune incongruité et le peuple de gitans utilise des péniches qui n'ont rien d'extraordinaire, là où dans le film de Chris Weitz ils naviguaient sur un trois-mâts beaucoup plus spectaculaire. De plus, le développement considérable de l'intrigue relative à Will, qui pour sa part se déroule bel et bien dans notre monde, contri-

bue encore davantage à consolider la passerelle entre l'univers magique habité par Lyra et notre monde contemporain (rappelez que le film avait adopté un parti inverse). Ce faisant, la série télévisuelle « désenchantée » son propre univers de fantasy et, parmi toutes les lectures possibles de l'œuvre, sélectionne une des plus sombres qui soient.

Tous ces éléments convergent vers le constat que la série *His Dark Materials*, par ses choix narratifs, esthétiques et idéologiques, incarne la revalorisation d'une certaine manière de concevoir la fantasy : la fantasy comme discours sur notre monde, comme mobilisation d'un univers fictionnel pour porter un propos sur notre réalité sociale. Ce paradigme est actuellement prépondérant dans notre manière de concevoir notre rapport aux genres de l'imaginaire. En effet,

cette capacité à parler de et pour (de notre époque, des défis et conflits de la condition humaine, pour changer les mentalités ou rêver le futur) est désormais pleinement reconnue aux fictions (et d'abord aux fictions grand public et aux fictions de l'imaginaire qui s'y taillent la part du lion). Elle est même, pour une part croissante des publics, attendue.<sup>17</sup>

En adoptant un tel point de vue, la série prend ses distances avec la lecture du film de 2007, qui elle témoigne plutôt d'une vision de la fantasy comme évasion. En réalité, ces deux versants cohabitent au sein de toute œuvre de fantasy à des degrés divers, mais se retrouvent plus ou moins valorisés selon les époques, les contextes, et l'un et l'autre sont mobilisés de manière inégale selon les adaptations ultérieures. Dans notre cas de figure, l'adaptation par HBO reflète une prise de conscience actuelle de la capacité des sagas de fantasy pour la jeunesse à déployer un sous-texte allégorique ambitieux ou à traiter de sujets considérés comme « matures » tels que la politique ou la théologie.

17. *Id.*, p. 152.



**Fig 4. Les péniches du peuple des gitans dans la série de 2019.**



**Fig 5. Le bateau du peuple des gitans tel qu'il est représenté dans le film de 2007.**

## Conclusion. Le paradoxe *crossover*

Cette revalorisation d'un patrimoine de jeunesse a cependant quelque chose de paradoxal. En effet, *His Dark Materials* est assez symptomatique de la manière dont le processus d'adaptation en série joue avec le double lectorat en instaurant une sorte de brouillage des modalités de réception et des publics de destination. À l'époque de sa publication, la trilogie de Philip Pullman était spécifiquement conçue et destinée à un public d'enfants et d'adolescents à partir de 10-12 ans, mais elle est rapidement devenue un exemple emblématique du phénomène *crossover* en littérature de jeunesse. Depuis le tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, en effet, on constate que bien des romans à destination de la jeunesse rencontrent également un accueil très enthousiaste auprès des adultes, tandis que, plus traditionnellement, d'autres œuvres initialement destinées à un public d'adultes se retrouvent ultérieurement dans le domaine de l'édition pour la jeunesse. Le cycle *His Dark Materials* est un cas d'école à cet égard puisqu'en 2001, Philip Pullman reçut le *Whitbread Book Award* pour le dernier volume de la trilogie ; il est le tout premier auteur pour la jeunesse à recevoir cette distinction honorifique, habituellement réservée à des ouvrages de littérature pour adultes.

L'adaptation de 2019 poursuit allègrement cette reconfiguration des publics et des générations et opère un pas de côté avec le jeune public en donnant à voir une version audiovisuelle qui affirme une certaine noirceur. Nous avons vu que la série n'occulte pas les aspects les plus violents de la trilogie, ce qui se comprend dans une perspective de fidélité à l'œuvre originale, mais aboutit tout de même à un paradoxe supplémentaire car ce choix a pour effet d'écarter les enfants du statut de premier public de destination. En effet, sans être outrancières, nombre de scènes contiennent un degré de violence ou de tension psychologique suffisant à éloigner la série d'un registre familial « tout public » (sur OCS, en France, la série est assortie d'un avertissement « déconseillé aux moins de dix ans » et elle est même classée « TV-14 » par HBO, aux États-Unis). En outre, on notera que l'adaptation télévisuelle augmente l'attention portée aux personnages adultes et affine leur psychologie. Le meilleur exemple est sûrement celui de M<sup>me</sup> Coulter qui fait l'objet de nombreuses scènes ne faisant pas progresser l'intrigue à proprement parler mais servant à mettre en lumière la complexité et les nuances du personnage : ces scènes ne diminuent en rien sa cruauté mais

permettent de souligner dans un même temps l'ambivalence de son sentiment maternel comme ses difficultés à se faire respecter en tant que femme dans un environnement masculin.

Plus qu'une adaptation pour les enfants d'aujourd'hui, *His Dark Materials* s'adresse aux enfants d'hier : ceux qui auraient apprécié la saga au moment de sa publication, resteraient attachés à son univers, mais ont désormais des goûts et des attentes d'adultes. L'enjeu est également de parvenir à séduire une plus large audience, qui n'aurait pas forcément de connaissance antérieure des ouvrages. Il y a donc certes une revalorisation de la fantasy pour la jeunesse, mais une revalorisation ambiguë puisqu'elle passe par une prise de distance avec le public de destination d'une telle littérature.

## Bibliographie critique

- BESSON, Anne, « À nouveau public, nouveau genre ? Le cas de la fantasy contemporaine » in Philippe CLERMONT, Laurent BAZIN et Danièle HENKY, Eds, *Esthétiques de la distinction: gender et mauvais genres en littérature de jeunesse*, Francfort : Peter Lang, 2013.
- BESSON, Anne, *Les Pouvoirs de l'enchantement, Usages politiques de la fantasy et de la science-fiction*, Paris : Vendémiaire, 2021.
- CAMPION, Benjamin, *Le concept HBO : élever la série télévisée au rang d'art*, Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, 2018.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?* [2010], Malakoff : Armand Colin, 2014.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Pouvoir des séries télévisées », *Communication* [en ligne], Vol. 32/1, 2013
- HUBIER Sébastien, LE VAGUERESSE Emmanuel, « Générique d'ouverture », *Séries TV génériques*, Emmanuel LE VAGUERESSE, Ed., Reims : EPURE, 2020.
- HUDELET, Ariane, WELLS-LASSAGNE, Shannon, Eds, *De la page blanche aux salles obscures : adaptation et réadaptation dans le monde anglophone*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011.
- MARCOIN, Francis, « La petite fabrique des classiques : les processus de légitimation des œuvres », *Lecture Jeune*, n° 129, mars 2009, *Les classiques de la littérature pour adolescents*.
- PAVEAU, Marie-Anne, « Badass. Petite note lexicoculturelle [Dérangeantes dégenereuses 5/6] » *La pensée du discours*, mis en ligne le 21 décembre 2015.
- WOLF, Mark J.P, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, London: Routledge, 2012.



