



HAL
open science

Les ressorts narratologiques et stylistiques de la Young Adult Fiction et leur redéploiement vers l'écriture créative à l'université, les cas de Veronica Roth, Sabaa Tahir et Tomi Adeyemi

Florent da Sylva

► To cite this version:

Florent da Sylva. Les ressorts narratologiques et stylistiques de la Young Adult Fiction et leur redéploiement vers l'écriture créative à l'université, les cas de Veronica Roth, Sabaa Tahir et Tomi Adeyemi. Littératures. Aix-Marseille Université, 2021. Français. NNT : . tel-04058261

HAL Id: tel-04058261

<https://hal.science/tel-04058261>

Submitted on 4 Apr 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 - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

..... NNT/NL :

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
le 26/11/2021 par

Florent Da Sylva

**Les ressorts narratologiques et stylistiques de la
Young Adult Fiction et leur redéploiement vers
l'écriture créative à l'université : les cas de Veronica
Roth, Sabaa Tahir et Tomi Adeyemi**

Discipline

Langues, Lettres et Arts

Spécialité

Études anglophones

École doctorale

Langues, Lettres et Arts, ED 354

Laboratoire

Laboratoire d'études et de recherche sur le
monde anglophone (LERMA, UR853)

Composition du jury

Claire MANIEZ

Rapporteuse

Professeure émérite, CEMRA, Université Grenoble Alpes

Helen MUNDLER

Rapporteuse

MCF HDR, CREA, Université Paris-Est Créteil

Shannon WELLS-LASSAGNE

Examinatrice

Professeure des universités, TIL, Université de Bourgogne

Sébastien LEFAIT

Président du jury

Professeur des universités, LERMA, Aix-Marseille

Université

Sara GREAVES

Directrice de thèse

MCF HDR, LERMA, Aix-Marseille Université

Affidavit

Je soussigné, Florent Da Sylva, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Sara Greaves dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Aix-en-Provence, le 22 mars 2021



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Résumé

Cette thèse explore les ressorts de la création littéraire et de la lecture dans la *Young Adult Fiction* (ou « fiction pour jeunes adultes ») à succès du paysage éditorial américain, et plus largement du monde anglophone. Elle a comme visée de construire un objet d'étude interdisciplinaire à travers le prisme de la stylistique, la narratologie, la didactique des langues, les sciences cognitives et la poïétique afin d'étudier les éléments narratifs d'un corpus constitué de trois œuvres à succès issues des littératures de l'imaginaire de la décennie 2010 : *Divergent*, de Veronica Roth (2011), *An Ember in the Ashes*, de Sabaa Tahir (2015) et *Children of Blood and Bone*, de Tomi Adeyemi (2018). Notre étude analyse ces romans non seulement en tant que textes littéraires, mais aussi pour appréhender leurs formes et leurs mécanismes narratifs dans une perspective didactique et créative. Cela nous amène également à observer les éléments extratextuels provenant des trois autrices afin d'explorer les processus sous-jacents à leur travail, tout ceci à la lumière des connaissances et des techniques créatives recueillies parmi des publications d'enseignant·es chercheur·es et des auteur·rice·s de fiction professionnel·le·s. Les œuvres du corpus sont placées dans leur contexte générique et éditorial, prenant en compte leur lectorat très large et les effets identificatoires de leurs mondes narratifs sur les êtres en construction de tous âges, grâce à l'analyse des techniques narratives et stylistiques mises à l'épreuve en atelier d'écriture créative à l'université. Nous espérons ainsi cerner un phénomène culturel sur le plan littéraire et éditorial, en révéler les enjeux interculturels de par le multiculturalisme des autrices du corpus et le rayonnement médiatique des États-Unis sur le monde littéraire, et, à travers une recherche-action menée avec des étudiants anglicistes lors d'ateliers d'écriture innovants au cours de la thèse, tenter d'évaluer l'efficacité d'un redéploiement pédagogique des techniques poïétiques et stylistiques mises en lumière dans notre recherche.

Mots clés : narratologie, stylistique, littérature jeune adulte, écriture créative, littératures de l'imaginaire, fiction populaire, didactique.

Abstract

This doctoral thesis explores the workings and mechanisms of American bestselling Young Adult fiction through the interdisciplinary prism of stylistics, narratology, cognitive sciences, language teaching and poetics. Through the analysis of a corpus made up of Veronica Roth's *Divergent* (2011), Sabaa Tahir's *An Ember in the Ashes* (2015) and Tomi Adeyemi's *Children of Blood and Bone* (2018)—all *New York Times* bestselling novels—I aim to study style but more particularly the forms and the inner workings of their narratives from a didactic and creative standpoint, in light of creative knowledge and techniques gathered among publications by both academics and published fiction writers. This perspective leads me to observe the extratextual elements relating to the writers in order to explore the underlying *processes* of their fiction. The novels in the corpus are placed in their generic and editorial context, taking into account their very broad readership and the identifying effects of their narrative worlds on readers of all ages. I focus on narrative techniques which I conceptualize using a combination of analytical frameworks such as *Text World Theory*, cognitive stylistics or stylometry. I thus hope to identify a cultural phenomenon on a literary and editorial level, to reveal its intercultural stakes due to the multicultural background of the authors and the cultural influence of the United States of America on the wider literary world. Finally, the purpose of my research is also to evaluate the effectiveness of a pedagogical redeployment of the poetic and narrative techniques exposed here through action research conducted with English studies French students during innovative writing workshops.

Keywords: narratology, stylistics, Young Adult fiction, creative writing, speculative fiction, popular fiction, didactics.

Remerciements

À l'origine de cette thèse se trouvait une réflexion que je pensais plus créative et personnelle qu'analytique, et en laquelle je n'avais pas moi-même foi. Il est donc primordial pour moi de dédier les premiers mots de ces remerciements à Sara Greaves qui, avant même d'encadrer cette thèse en tant que directrice, autour d'un simple café, a su croire en moi, en ma démarche et au potentiel de ce travail de recherche. Vous avez été une source constante de bienveillance, de soutien et d'amitié et votre disponibilité ainsi que votre présence ont conféré à ces trois ans de travail une sérénité qui était pour moi inestimable et que je sais rare parmi ceux et celles qui entreprennent un doctorat. Je remercie également la maîtresse de conférences HDR Helen Mundler et les professeur·e·s Sébastien Lefait, Claire Maniez et Shannon Wells-Lassagne d'avoir accepté de siéger dans mon jury.

Ensuite, je remercie Lauren, sans qui, au-delà de séances de « brainstorming » et d'incalculables débats et discussions, je n'aurais jamais pu entamer ce travail de thèse en 2018 et à qui je le dois entièrement.

Je remercie ma famille pour leur présence et nos retrouvailles hebdomadaires, qui ne manquaient jamais d'égayer ces longues semaines à travailler seul.

Il me faut également remercier l'École Doctorale 354, son comité et sa présidente, Mme. Sophie Vallas, pour l'obtention du contrat doctoral sans lequel cette thèse n'aurait pas pu être réalisée, ainsi que mes étudiant·e·s de Licence 3, qui ont bien gentiment accepté que leur travail illustre l'aspect didactique de cette thèse. Je tiens aussi à remercier l'ensemble des enseignant·e·s chercheur·e·s du DEMA et du LERMA, avec qui je travaille depuis mon tout premier jour à l'université d'Aix-Marseille, il y a 11 ans déjà, et qui sont les artisans de mon évolution en tant qu'enseignant et en tant que chercheur. Plus particulièrement, je remercie Monique De Mattia-Viviès, pour sa disponibilité constante et sa pédagogie face à mes interrogations linguistiques, Sébastien Lefait et Christine Marcandier qui ont constitué mon comité de suivi, Sophie Herment, qui a été la première à me guider dans le monde de la recherche lors de la rédaction de mon mémoire de Master et Sandrine Sorlin, pour ses nombreux encouragements et son intérêt pour mon travail.

Merci aux ami·e·s et collègues, doctorant·e·s ou non, dont la présence a su apporter un peu d'équilibre social à ce travail bien solitaire, surtout durant la pandémie : Sara W., Shreya K. S., Lucie G., Mohamed M., Claire S., Camille M., Pauline Z., Kevin C., Valérie R., et Alice P.. Enfin, merci à Emily qui, durant cette même période parfois si sombre pour nous tous·tes, m'a apporté sa lumière.

SOMMAIRE	
INTRODUCTION	13
I. LE GENRE YOUNG ADULT AU SEIN DES LITTERATURES DE L'IMAGINAIRE	17
1. Qu'est-ce que la « Young Adult Fiction » ?	17
2. Les raisons d'une expansion trans-générationnelle	21
3. Littérature commerciale & littérature de jeunesse : un double stigma	24
4. Lorsque le genre YA se fait (trop) sérieux	28
5. La décennie 2010 : plus qu'un âge d'or du YA, une décennie de la diversité	30
II. PRESENTATION DES <i>CORPORA</i> ET DE NOTRE POSITIONNEMENT THEORIQUE	37
1. Corpus d'étude principal	37
2. <i>Corpora</i> de référence	48
3. Une approche poïétique	50
III. POUR UN CADRE D'ANALYSE NARRATOLOGIQUE	67
1. Définitions	67
2. Des mécanismes et principes « universels » ?	76
3. Résumé des hypothèses et méthode d'analyse narratologique	119
IV. POUR UN CADRE D'ANALYSE STYLISTIQUE	123
1. Définir le style : une convergence d'hypothèses	123
2. Un style de la facilitation cognitive	126
3. À la recherche d'une prose « <i>incarnante</i> »	139
4. Résumé des hypothèses et méthode d'analyse stylistique	159

	10
V. ANALYSE NARRATOLOGIQUE : LA CARACTERISATION AU PRISME DE LA VRAISEMBLANCE ET DU DECLENCHEMENT DE LA PROJECTION	163
1. Déclencheurs d'empathie	163
2. Au-delà du réalisme psychologique : une vraisemblance <i>tridimensionnelle</i>	270
3. Résultats et discussion	294
VI. ANALYSE NARRATOLOGIQUE : STRUCTURES NARRATIVES, INTRIGUES ET SOUS-INTRIGUES	301
1. Le personnage en tant que <i>personnage pivot</i> générateur de conflit	301
2. La force d'opposition	325
3. Schéma narratif aristotélicien et mono-mythe de Campbell	337
4. Identification des patrons narratifs	357
5. Résultats et discussion	379
VII. ANALYSE NARRATO-STYLISTIQUE : UNE COMPARAISON DIACHRONIQUE	389
1. Présence des déclencheurs d'investissement émotionnel (sympathie, empathie et identification)	389
2. Apparition de la force d'opposition	402
3. Présence de l'élément déclencheur conflictuel et franchissement du premier seuil de non-retour	410
VIII. ANALYSE STYLISTIQUE STYLOMETRIQUE	419
1. L'immédiateté véhiculée par le pouvoir incarnant de la prose	419
2. Résultats et discussion	441
IX. DE L'OBSERVATION A LA THEORISATION : UNE APPROCHE NARRATOLOGIQUE INDUCTIVE	443
1. Observations narratologiques	443

	11
2. Observations stylistiques	466
X. UN REDEPLOIEMENT NARRATO-STYLISTIQUE EN ATELIER D'ECRITURE CREATIVE	477
1. La place de l'écriture créative à l'Université en France	477
2. HLA5 U05A – Creative Writing : un cours de (ré)écriture créative.	480
3. Évaluation et retour d'expérience	490
CONCLUSION	501
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES (NORMES APA, 7^{EME} EDITION)	507
INDEX	533
TABLE DES MATIÈRES	537
ANNEXE I	545
ANNEXE II	547

Introduction

Au cours des vingt dernières années, de nombreuses œuvres de fiction appartenant au genre « Young Adult », né de l'éclatement de la littérature jeunesse en plusieurs sous-genres, ont été portées sur le devant des scènes littéraires et cinématographiques. L'exemple incontournable est l'œuvre de J.K Rowling, puisque l'heptalogie *Harry Potter* (1997-2007) a généré plus d'un demi-milliard de ventes à ce jour et s'érige en une œuvre qui fascine les lecteurs et les auteur·rice·s aussi bien que la recherche (Smadja, 2001 ; Mulliez, 2009 ; Charbonniaud-Dussaud, 2012 ; Chaillan, 2013 ; Milner, 2014). Il faut également mentionner *The Hunger Games* (Collins, 2008-2010), *Twilight* (Meyer, 2005-2008) ou encore *Divergent* (Roth, 2011-2013), autant de succès éditoriaux qui sont véritablement venus façonner le paysage littéraire américain et au-delà. Lorsqu'elle évoque le genre « Young Adult » au regard des littératures de l'imaginaire, Anne Besson mentionne que :

Le développement de la *young adult fiction*, dont les plus importants succès, *Twilight* et *Hunger Games* de Suzanne Collins (2008-2010), se rattachent aux univers des littératures de l'imaginaire, se construit dans la zone de recouvrement de ces deux exemples: les adultes n'hésitent pas à lire (à consommer des produits culturels, plus largement) a priori destinés aux adolescents, et ces derniers s'emparent des domaines entiers de la culture populaire (fantasy épique, fantastique vampirique, science-fiction post-apocalyptique) avec lesquels ils se sont familiarisés dès l'enfance (2015, p. 242).

Le Young Adult se fait l'héritier des *topos* classiques du Bildungsroman—l'entrée du/de la jeune protagoniste dans un monde périlleux, allégorie du monde adulte, l'initiale perte d'êtres chers, la construction identitaire ou encore l'incontournable notion du rite de passage à l'âge adulte. Mais le genre échappe à cet horizon d'attente générique et exige une approche plus large. Une étude menée en 2013 par l'institut Bowker, leader américain de l'analyse marketing et du recensement des tendances littéraires, suggère que le Young Adult, dont le public cible devrait logiquement être âgé de treize à dix-sept ans, rassemble en réalité un panel de lecteurs bien plus âgés¹.

Mais qu'est-ce qui contribue vraiment au succès de cette littérature pour *jeunes* adultes auprès de lecteurs qui sont *déjà* des adultes ? Et, plus largement, comment la littérature Young Adult lutte-t-elle pour l'attention de son jeune public cible face à l'abondance de médias visuels disponibles aujourd'hui ? Comment parvient-elle à rivaliser avec internet et les réseaux sociaux qui mettent le divertissement visuel à portée de main 24h sur 24h, avec des phénomènes tels

¹ Seuls 16% d'acheteurs / lecteurs seraient âgés de 13 à 17 ans. Mclean, K. (2013). *Understanding the Children's Book Consumer in the Digital Age - TOC Bologna 2013*. Consulté sur le site LinkedIn.com. URL: <https://fr.slideshare.net/BKGGKristen/understanding-the-childrens-book-consumer-in-the-digital-age-toc-bologna-2013>

que Netflix qui met à disposition de manière instantanée et peu onéreuse plusieurs milliers d'heures de séries ? Qu'est-ce qui permet à ce genre de ne pas être englouti par ces phénomènes inédits, vecteurs de sollicitations perpétuelles ?

À la genèse de cette étude, notre approche était, non pas celle du chercheur, mais celle d'un auteur de fiction ; esprit critique certes, mais surtout créatif et imitateur. Nous nous interrogeons sur les processus créatifs à mettre en œuvre afin de s'inscrire dans ce genre de manière éditoriale. C'est donc au travers de l'observation anecdotique et inductive des phénomènes stylistiques et narratologiques présents dans les romans du genre Young Adult que nous en sommes venus à formuler nos hypothèses.

En premier lieu, nous émettons l'hypothèse que, si la littérature Young Adult à succès attire un lectorat si hétérogène, c'est qu'elle met en œuvre des principes, des techniques et des mécanismes narrato-stylistiques qui sont dans une certaine mesure *universels*. Dans cette optique et afin d'explorer pleinement nos questionnements sans frontières disciplinaires, cette thèse se veut « transmédiatique » (Wolf, 2011), en ce qu'elle porte sur des phénomènes qui s'illustrent au sein de plusieurs médias narratifs différents. Ensuite, nous la concevons, non pas uniquement comme pluridisciplinaire, mais *interdisciplinaire*. Ici, nous empruntons sa théorie à Frédéric Darbellay qui définit les deux notions ainsi :

Dans une perspective pluri- ou multidisciplinaire, un objet d'étude donné ou un problème théorique et/ou pratique à résoudre sont abordés de manière successive et juxtaposée sur la base de deux ou de plusieurs points de vue disciplinaires disjoints, sans véritable interaction entre eux. [...] L'interdisciplinarité va au-delà de la simple juxtaposition de plusieurs points de vue disciplinaires, elle vise la collaboration entre spécialistes d'horizons disciplinaires différents et complémentaires, voire l'intégration entre les disciplines. (2011, p. 73)

Bien que nous menions ce travail de recherche seul dans le cadre de la littérature anglophone, nous ferons ainsi appel à plusieurs disciplines de l'anglistique qui seront utilisées de concert, mais nous aurons aussi recours aux sciences dites *dures* afin d'explorer les phénomènes qui échappent aux sciences humaines et sociales. La nature de notre corpus, constitué de deux œuvres écrites par des autrices américaines issues de la diversité, et le genre même qu'est le YA, nous rapprochent également des « cultural studies » (voir Hall, 1980 ; Hoggart, 1992 ; Mattelard & Neveu, 2008) qui viennent remettre en question la notion même de *culture* et en quelque sorte défier toute hiérarchie potentielle entre la culture qui n'a plus à faire ses preuves et la culture dite *populaire*. Sans prétendre être spécialiste de ces disciplines qui ne sont pas les nôtres, l'objectif sera ainsi d'effectuer des emprunts et de faire interagir des connaissances pluridisciplinaires, par là même faisant de ce travail de recherche un *objet interdisciplinaire*.

Ensuite, nous avançons que la littérature Young Adult actuelle est représentative de ce que nous nommerons l'*immédiateté* : un phénomène répondant à un désir d'accélération

narratologique aussi bien que stylistique qui est analysable à ces deux niveaux. Pour mettre à l'épreuve ces hypothèses, nous aurons recours à trois *corpora*, dont le premier est notre *corpus principal* constitué des œuvres suivantes : *Divergent*, de Veronica Roth, publié chez Harper Collins en 2011 ; *An Ember in the Ashes*, de Sabaa Tahir, publié en 2015 chez Penguin Random House ; *Children of Blood and Bone*, de Tomi Adeyemi, publié en 2018 chez Henry Holt.

Ce choix s'est effectué selon certains critères (détaillés au chapitre II), mais il nous faut d'ores et déjà préciser que notre étude ne se veut en aucun cas exhaustive. Nous ne souhaitons pas faire état de l'évolution du genre YA (nous aurons dès à présent recours à cette abréviation pour « Young Adult »), ni faire l'étude *en surface* de ces œuvres uniquement. Nous empruntons la terminologie linguistique saussurienne² qui définit qu'est « *synchronique* tout ce qui se rapporte à l'aspect statique de notre science, *diachronique* tout ce qui a trait aux évolutions » (Saussure, 1971, p.90). De même que l'approche synchronique en linguistique étudie les faits de langue à un moment donné dans le temps—ou de manière « horizontale », comme le précise Ferdinand de Saussure—nous l'adopterons en littérature et plus particulièrement en narratologie en faisant le choix d'œuvres dont les publications sont rapprochées et identifiables au sein du paysage littéraire actuel. Nous les considérons comme représentatives du phénomène d'immédiateté dans la littérature YA américaine et il s'agira donc d'analyser dans le détail ce qu'est un « bestseller » appartenant à la littérature YA aux États-Unis *aujourd'hui*. Par ailleurs, ce choix s'inscrit également dans une volonté de faire de cette thèse un travail de recherche qui puisse être redéployé au sein du domaine de l'écriture créative en langue anglaise ; nous souhaitons donc exposer la manière dont ces histoires sont écrites et narrées à l'ère culturelle dans laquelle nous vivons.

Nous nous intéresserons à deux aspects—stylistiques et narratologiques—ce qui justifie l'emprunt théorique multiple que nous effectuerons. En premier lieu, il s'agira d'analyser le corpus du point de vue de la narratologie. Nous aurons recours à plusieurs théories et en particulier à ce que nous définissons comme le *savoir auctorial*, souvent délaissé dans la sphère universitaire. Il s'agira de confronter, d'une part, la théorie critique qui est l'apanage du chercheur, de l'autre le savoir pratique issu des écrits d'auteurs et autrices de fiction que nous aurons redéployé de manière théorique.

Dans un second temps, notre analyse se voudra stylistique afin de répondre à nos hypothèses d'ordre davantage linguistique quant à la notion d'immédiateté que nous suggérons. Ici encore, nous définirons la terminologie employée qui se voudra une combinaison de la stylistique « classique », de la stylistique cognitiviste et de la stylistique auctoriale. Pour cet

² Nous remercions Bernard De Giorgi qui, lors d'une discussion, nous a donné l'idée d'adopter cette dichotomie terminologique.

aspect de notre étude, et ce grâce aux outils des humanités numériques, nous aurons recours à un second corpus également constitué d'œuvres YA récentes, qui se verra comme un élargissement du corpus principal sur le plan synchronique (ces œuvres sont listées dans les références bibliographiques, dans la partie « Corpus YA élargi »).

La nature on ne peut plus contemporaine des œuvres du corpus nous permet d'effectuer nos analyses sur plusieurs supports, plus particulièrement le support qu'est le livre numérique ou « e-book ». Nous souhaitons préciser cet élément car la présence de ce support nous permettra d'appliquer plusieurs méthodes d'analyse et d'accélérer considérablement la vitesse de notre étude. L'accès au texte en version numérique des romans des trois *corpora* nous permettra, à l'aide de Microsoft Office en premier lieu, d'effectuer des recherches lexicales qui, sur support papier, seraient sujettes à l'erreur et requerraient plusieurs mois de travail par opposition à quelques *secondes* sur ordinateur. Nous faisons ici référence à la fonction de recherche lexicale CTRL+F (CMD+F sur Mac) qui permet, sur n'importe quel document texte, d'identifier instantanément toutes les occurrences d'un mot ou d'une sélection de mots. Par la suite, nous aurons recours à des logiciels plus spécialisés afin de mener une étude stylistique en profondeur (au chapitre IV).

Notre troisième corpus permettra une analyse complémentaire et en partie diachronique, car il sera impératif au regard de nos hypothèses d'établir une comparaison « verticale » avec d'autres œuvres plus anciennes, qui, si elles n'appartiennent pas au genre YA, s'inscrivent en tant que bestsellers fondateurs ou *phares* au sein des littératures de l'imaginaire dans lesquelles nos œuvres YA s'inscrivent également. Si notre objectif est d'identifier un phénomène actuel, nous souhaitons aussi établir une comparaison avec ces œuvres plus anciennes, afin de témoigner de cette *accélération narrative* qui constitue l'une de nos hypothèses.

Enfin, la troisième partie de notre travail prendra la forme d'une recherche-action et se verra un redéploiement pédagogique. Nous ferons un retour sur la mise en pratique des phénomènes dégagés de nos analyses lors des cours d'écriture créative mis en place sur trois ans d'enseignement aux côtés de Sara Greaves, espérant ainsi potentialiser et actualiser les résultats de notre recherche au sein de l'université.

I. Le genre Young Adult au sein des littératures de l'imaginaire

1. Qu'est-ce que la « Young Adult Fiction » ?

1.1 Aux origines du genre

Littérature pour adolescents. Littérature pour *adulescents*. Littérature jeunes adultes. Notre objet d'étude souffre—comme son lectorat—d'une crise identitaire. Qu'il s'agisse du monde éditorial, universitaire ou commercial, le genre semble échapper à toute catégorisation du fait de son rayonnement transmédiatique mais surtout trans-générationnel. Par ailleurs, nous mentionnons d'emblée ces trois *mondes* car c'est le genre même qui pose des problèmes différents pour chacun d'entre eux.

Pour le monde universitaire : quelle étiquette placer sur ce genre ? Quel cadre d'étude lui appliquer ? Pour les éditeurs : comment catégoriser cette littérature qui s'adresse à un public aussi bien adolescent qu'adulte ? Quelle place doit-elle occuper dans leurs catalogues ? Et enfin, en bout de la « chaîne du livre », comment une bibliothèque ou une librairie doit-elle classer ces ouvrages ? Devrait-on traduire en français par « Jeune adulte » ou conserver le terme anglophone tout en l'explicitant ? Doit-on le ranger au sein des étagères de la littérature pour adultes ? Ou chez les enfants ? Entre les deux... ?

Certains travaux perçoivent la genèse du genre comme étant la fin des années 1960. Dans leur ouvrage de référence, Nilsen et Donelson dressent par exemple une chronologie très détaillée (2009, pp. 88-95). Si Michael Cart s'accorde avec eux dans son article de 2016 et affirme que la genèse du Young Adult est effectivement identifiable grâce aux publications en 1967 aux États-Unis de *The Outsiders* de S.E. Hinton et de *The Contender* de Robert Lipsyte (Cart, 2016a, p. 2), il approfondit son étude avec la publication d'un ouvrage plus connu la même année et observe le point suivant :

Though published for adults, [The Catcher in the Rye] is also a more viable model for the modern young adult novel than Hinton's. Catcher's most powerful contribution is the idiosyncratic, first-person voice of its narrator, Holden Caulfield. But the book is also quintessentially adolescent in its tone, attitude and choice of narrative incidents, many of which are ritually rite-of-passage. (Cart, 2016b, p.30)

Ainsi, Cart marque plutôt la naissance du Young Adult dans les années quarante et explique le fait suivant : « [B]ecause adolescents, teenagers, or young adults were—at least until the late 1930s—still widely regarded as children [...] there was no separate category of literature specifically targeted at them. » (2016b, p. 8)

Précisons que notre travail de recherche n’a pour vocation, ni d’infirmier les précédentes catégorisations relatives au genre, ni de chercher à définir de manière exhaustive le genre Young Adult. Hormis les ouvrages de référence cités au paragraphe précédent, de nombreux ouvrages très récents s’attèlent à en faire leur sujet principal ; les travaux de Graham par exemple (2004), de Campbell (2010), de Patel (2012), de Cart (2016) ou encore de Silva *et al.* (2019) pour n’en citer que quelques-uns. Notre travail se focalisera essentiellement sur une analyse de corpus, à travers des analyses stylistiques et narratologiques. Néanmoins, il convient de dresser un portrait succinct du genre et de s’interroger sur certaines notions clefs afin d’y inscrire notre étude.

1.2 L’appellation « Jeune adulte » ou « Young Adult ».

« Young adult fiction defies easy categorization, and by its nature proposes a more liberating view of genre as process rather than as circumspection and definition, » affirmait déjà Anna Lawrence-Pietroni (1995, p. 34). Et pourtant, comme le précise Cart, le terme apparaît effectivement dès les années quarante aux États-Unis :

The related term “young adult” first appeared in the professional literature in a 1944 publication by librarian Margaret Scoggin, though another more ambiguous term, “young people,” antedated it and continued in widespread use until 1956 when ALA formed the Young Adult Services Division now known as the Young Adult Library Services Association. (2016b, p. 2)

Et en effet, si le terme est parfois encore flou en France, la création aux États-Unis de la YALSA (abréviation communément utilisée pour la *Young Adult Library Services Association*, dont Cart était président de 1998 à 1999) semble cimenter l’appellation. Il n’est cependant pas rare, aux États-Unis comme en France, d’être confronté à des tentatives de simplification en *littérature pour adolescents*—ou « adulescents » (Anatrella, 2003)—qui viendraient nier le sens de l’expression « Young Adult ».

« We shy away from using the term adolescent literature », remarquent Nilsen et Donelson, « because as one librarian told us, “It has the ugly ring of pimples and puberty,” and “it suggests immature in a derogatory sense” » (2009, p.23). Nous trouvons judicieux le rejet de ces connotations qui ancrent le terme dans l’immaturité, alors que dans la formulation « Young Adult », la notion de jeunesse est véhiculée par l’adjectif et non pas par le nom (sans

revêtir les connotations potentiellement négatives de « adolescent ») et elle semble beaucoup plus en accord avec la littérature foisonnante qui constitue ce genre et qui dépasse largement le lectorat restreint à l'adolescence.

Les journaux ou la radio en France (Le Monde, Livreshebdo ou encore France Culture) semblent de plus en plus utiliser les termes « jeune adulte » et la version anglophone de manière interchangeable. Ils ne se privent cependant pas de « clarifier » à l'aide de titres comme « Le triomphe du roman ado » (de Kervasdoué, 2016) chez France Culture ou « Notre sélection de romans pour adolescents et jeunes adultes afin d'occuper ses vacances aoûtiniennes » (Croquet, 2019). Nous sommes en effet sans cesse renvoyés à ce terme d'adolescence, et les médias peinent à accepter cette hybridité que le Young Adult génère tandis que le monde universitaire se fait peu à peu à l'idée.

Le genre YA reflète « le dépassement de la division adulte/enfant en brouillant les frontières entre ces deux âges de la vie pour mieux se concentrer sur la transition d'un état vers un autre », écrit Virginie Douglas (2018). Ce à quoi elle ajoute que « grâce à la création d'une hybridité textuelle, ces romans ambigus d'un point de vue générique, reflètent l'entre-deux du lectorat auquel ils s'adressent. »

Se pose cependant la question : comment *jeune* se définit-il lorsque nous parlons de « jeune adulte » ?

1.3 Une affaire de jeunesse ?

Outre la difficulté d'abandonner la dimension (plus ou moins) connue que représente le terme « adolescent », il faut reconnaître l'ambiguïté du terme Young Adult dès lors que les deux termes qui le constituent font débat, toute discipline confondue, et de ce fait sont grandement subjectifs. À quel moment de la vie cesse-t-on d'être un adolescent et devenons-nous un jeune *adulte* ? Et à quel moment ne sommes-nous plus de *jeunes* adultes ? Une question délicate à laquelle nous ne risquerons pas à répondre.

En 2001, Michael Cart évoquait déjà le fait que, depuis les années 1990, le curseur s'était déplacé ; la fourchette haute de la catégorie jeune adulte dépassait ainsi l'âge de 18 ans pour s'étendre à celui de 25. Ce palier nous paraît³ relativement indiscutable, étant donné que l'immense génération internationale des premiers lecteurs de *Harry Potter* (donc âgés au

³ Nous profitons de l'occurrence de ce verbe pour préciser que nous aurons recours aux rectifications orthographiques du français de 1990 pour cette étude. Ce faisant, de nombreux verbes et substantifs ne porteront pas l'accent circonflexe, comme le veut la nouvelle orthographe.

minimum de 9 ans en 1996 à la sortie du premier tome), et dont nous faisons personnellement partie, sont aujourd’hui trentenaires. Cart écrit ainsi :

Whether one defines young adult literature narrowly or broadly, much of its value cannot be quantified but is to be found in how it addresses the needs of its readers. Often described as “developmental,” these needs recognize that young adults are beings in transition, in search of self; beings who are constantly growing and changing, morphing from the condition of childhood to that of adulthood. That period of passage in between called “young adulthood” is a singular part of their lives, distinguished by singular needs that are – at minimum – intellectual, emotional and societal in nature. (2016a, p. 12)

Mais plutôt que de donner un chiffre qui sera de toute évidence contestable, et résistant à la tentation universitaire de convenir d’une catégorisation précise et arrêtée, il nous paraît plus judicieux ici de pratiquer une certaine forme de « lâcher prise » et d’accepter cette hybridité non-définie qu’impose le genre YA. L’adolescence, période qui semble absorber une grande partie de ce flou littéraire que constitue le genre, est une construction sociale, et ce toutes les nations du monde confondues.

Petrone *et al.* s’expriment sur le sujet ainsi :

As much as gender, race, class, and sexuality reflect socially constructed categories of accrued, and often problematic meanings, so, too, does adolescence represent a social category of significations currently viewed as “true” but understandable as constructed. By constructed, we mean that how adolescence and youth are understood is always contingent on and constituted through social arrangements and systems of reasoning available within particular historical moments and contexts. [...] And if adolescence is a construct, it follows that YA should emerge, to answer the far-reaching scope of that social construct. Think of the frontal lobe which develops until your mid-twenties. The fact that people can drive at 16, but not have sex with an adult at 18, or drink until they’re 21. (2014, p.4)

Cet argument est également soutenu par les sciences dures, notamment la neuroscience (sur laquelle nous nous appuyerons également lors des analyses stylistiques et narratologiques), qui nous permet aujourd’hui de savoir que le développement du cortex préfrontal, siège de nos facultés cognitives supérieures et de notre capacité de raisonnement, se développe pratiquement jusqu’à l’âge de 25 ans (Giedd *et al.*, 1999 ; Giedd, 2012 ; Arain *et al.*, 2013). Comme nous l’avancions au paragraphe précédent, la fin de la période d’adolescence et donc l’atteinte de l’âge adulte est effectivement une construction sociale, mais ce paramètre biologique semble venir renforcer l’idée que la transition est beaucoup plus longue que la norme sociale le permet.

Au regard de cela, il nous paraît difficile de ne pas légitimer la littérature YA, cette littérature du rite de passage et de la transition, comme une littérature ayant sa place entre les mains de lecteurs que la société considère comme pleinement *adultes*. Qui plus est, cet argument nous paraît extrêmement pertinent quant au refus du genre de rentrer dans une catégorie définie (à part dans le monde du livre pour des besoins commerciaux, où les classifications et les appellations sont par ailleurs variées d’une librairie à une autre) en écho à

son lectorat trans-générationnel. Néanmoins, il convient tout de même de s'interroger davantage sur la nature et les raisons de cette expansion *au-delà* de l'adolescence.

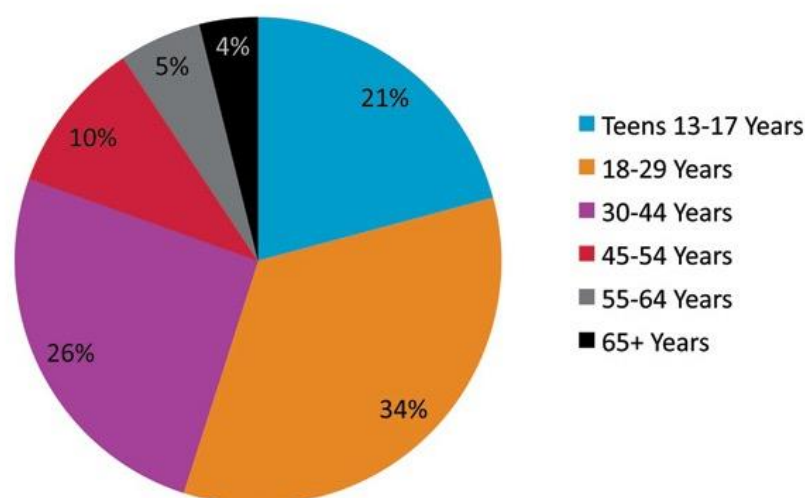
2. Les raisons d'une expansion trans-générationnelle

2.1.1 Le statut de l'adolescence

Les statistiques commerciales comme la recherche semblent s'accorder sur un fait : les lecteurs de YA sont, en très grande majorité, des adultes. En se basant sur les chiffres obtenus par l'institut Bowker Market Research, Carpenter montre qu'en 2012 aux États-Unis, 55% des acheteurs de littérature YA étaient âgés de plus de 18 ans.

En 2014, Milliot établit un constat similaire pour *Publishers Weekly* : en se basant sur des témoignages d'acheteurs, une écrasante majorité de 79% d'acheteurs de YA en 2012 était au minimum âgée de 18 ans.

Age of YA Book Buyers (units)



(Milliot, 2014)

« The single largest demographic group buying young adult titles in the period was the 18- to 29-year-old age bracket. And even as book buyers age, they still tend to buy most young adult books for themselves rather than for a child or grandchild », ajoute-t-il. Par la suite, Cart confirme dans son ouvrage que plus de 65% des achats de YA en 2015 étaient effectuées par des adultes (2016b, p. 1).

Un premier éclaircissement sur ce phénomène semble être d'ordre social. En effet, selon les statistiques établies par le sociologue Richard Fry, 36% des adultes américains âgés entre 18 et 31 ans vivaient au domicile parental en 2012, phénomène qu'il explique grâce à la crise économique qui frappe les États-Unis en 2009 :

Surely ["young adult"] no longer embraces only twelve-to-eighteen-year-olds but must now also include nineteen-to-twenty-five-year-olds [...] Indeed, over the course of the last five or so years, coming of age itself has become a significantly more attenuated process and, as result, a new category of human development has begun to appear. [...] This category started to show up when, because of economic hard times, more and more twenty-something Americans began returning home to live with their parents, delaying commitments—to professions and partners alike—until their early thirties. (Fry, 2013)

Il explique donc, en partie, cette appétence pour la littérature YA comme le résultat d'une perte d'autonomie et un ancrage (forcé, serions-nous tentés de dire) socio-économique dans l'adolescence. Sans réfuter cet argument, il faut toutefois mentionner que les lecteurs adultes qui ont le goût de la littérature YA n'ont pas nécessairement *uniquement* goût pour celle-ci. Ce serait là, à nouveau, réduire le lecteur jeune adulte à cet adolescent éternel atteint du syndrome de Peter Pan. À l'image de cette littérature hybride, le lecteur de fiction YA est lui aussi un lecteur hybride, éclectique, qui peut apprécier les œuvres du genre comme celles d'autres genres ou les classiques de la littérature. Pour Chelebourg, dans son ouvrage *Les Fictions de Jeunesse*, celles-ci « s'offrent comme un complément aux classiques de la littérature dite légitime. Ils se parent d'une dimension assez nettement subversive, qui dresse leur efficacité narrative et leur potentialité d'immersion fictionnelle contre les valeurs esthétiques défendues par l'institution » (2013, p. 9).

La notion qui nous intéresse tout particulièrement ici est celle de la *valeur esthétique*. Elle nous paraît pertinente car une des autres sources que nous identifions comme motrice de cette expansion du lectorat du genre YA est le succès trans-générationnel et international de la saga de J.K. Rowling justement critiquée pour son manque de valeur esthétique : *Harry Potter*.

2.1.2 *Harry Potter, légitimateur de la lecture jeunesse.*

Avec plus d'un demi-milliard de ventes mondiales au premier janvier 2018⁴, *Harry Potter* est incontestablement un des plus grands succès littéraires de l'histoire et ne manque pas d'attirer la curiosité des chercheurs, nous le précisons lors de notre introduction. Par ailleurs, l'œuvre de Rowling sera pour nous une référence récurrente du point de vue de la narratologie. En premier lieu, car l'ensemble de la série représente plus de quatre-mille pages, offrant une palette de mécanismes et de techniques narratives non-négligeable—et dont l'efficacité n'est plus à prouver. Ensuite, notre connaissance personnelle et détaillée de l'œuvre combinée aux méthodes de recherche lexicale offertes par les traitements de texte modernes nous permettra d'y naviguer aisément et avec une rapidité certaine. Enfin, l'œuvre de Rowling occupe une place primordiale dans l'imagination des autrices de notre corpus et il nous semble important de la mentionner au regard du genre YA car nous l'identifions comme charnière au sein de celui-ci, tant aux niveaux littéraires que commerciaux et éditoriaux. Cart écrit ainsi : « the Potter books single-handedly ushered in a new era of speculative fiction, which became the most important trend of the first decade of the 21st century. » (2016a, p. 8) Puis : « the final three titles are clearly young adult novels. Thus, the changes that Harry Potter visited on publishing impacted not only children's books but YA ones, as well. » (2016b, p. 118)

Sans rentrer ici dans une analyse narratologique détaillée de la saga, nous nous accordons avec ce commentaire en ce que les trois derniers volumes appartiennent indéniablement au YA. Nous ajouterions même que *Harry Potter and The Goblet Of Fire* (Rowling, 2000), quatrième volume de la saga, se dresse véritablement à la frontière entre la littérature jeunesse clairement définie et le YA, de par son contenu thématique et narratologique. Pour n'en faire qu'une liste extrêmement succincte :

- Les premiers indices d'attirance et de tension sexuelle entre les personnages à ce moment-là âgés de 14 ans :

Giggling should be made illegal, Harry thought furiously, as all the girls around Cho started doing it. She didn't, though.

She said, "Okay," and followed him out of earshot of her classmates. Harry turned to look at her and his stomach gave a weird lurch as though he had missed a step going downstairs..." (p. 200)

- La complexification politique de l'intrigue—témoignage de l'éloignement de la sphère scolaire et d'un élargissement vers la sphère externe du monde adulte—avec l'arrivée du

⁴<https://www.wizardingworld.com/news/500-million-harry-potter-books-have-now-been-sold-worldwide>

personnage de la journaliste Rita Skeeter (p. 147) qui se fait critique du gouvernement au pouvoir et, plus tard, alliée des protagonistes pour lutter contre la propagande diffamatoire à l'encontre de Harry faite par le gouvernement.

- Le retour de l'antagoniste Voldemort au chapitre 32 (p. 543) se produit dans une succession de scènes aux tendances on ne peut plus gothiques et amène dès le volume suivant les thèmes sous-jacent du totalitarisme, des scandales journalistiques et des plans politiques. Il précipite ainsi la perte de l'innocence de Harry qui achève ce quatrième tome sur le constat suivant d'un jeune homme se résignant à affronter les difficultés de la vie : « As Hagrid had said, what would come, would come . . . and he [Harry] would have to meet it when it did. » (p. 734)

L'ensemble de la saga se dresse en tant qu'œuvre hybride qui effectue une transition de l'enfance vers l'âge adulte—ou *jeune adulte*. Mais au-delà de cela, il nous semble qu'Anne Besson isole parfaitement l'impact de *Harry Potter* lorsqu'elle affirme que « le succès de *Harry Potter* a "révélé" l'existence d'un lectorat trans-générationnel [...] La lecture honteuse, de textes (plus ou moins) "pour enfants" par des adultes, a vécu un *coming out* médiatique » (2015, p. 241).

Les mots « lecture honteuse » et « coming out » nous semblent particulièrement pertinents d'un point de vue social. En effet, c'est le fait que tant de lecteurs enfants, adolescents et jeunes adultes soient rassemblés autour de cet imaginaire qui permet en quelque sorte d'affronter le tabou social (et de faire face à un certain élitisme littéraire venant de lecteurs plus âgés) qu'est le fait de lire de la littérature initialement prévue pour la jeunesse à l'âge adulte.

Cette notion nous amène ainsi à nous interroger sur le statut du YA au sein de la littérature et du stigma dont il peut être la victime.

3. Littérature commerciale & littérature de jeunesse : un double stigma

En effet, ce *coming-out*, pour reprendre le terme utilisé par Besson, implique *de facto* une honte initiale à la consommation de cette littérature YA qui, de par sa nature même, appartient non seulement à la littérature populaire (ou commerciale) mais aussi—pas systématiquement mais c'est le cas des œuvres de notre corpus—aux littératures de l'imaginaire. Et les auteur·rice·s comme les chercheurs semblent avoir conscience de ce stigma. Certains se résolvent à l'accepter avec humour :

I suppose we could go on here to distinguish between the sort of books that give prominence to one half of these opposed pairs [story and discourse], and the sort that favours the other; those where the story is more important than the words and those where the words are more important than the story. [...] Well, no book is entirely the one or entirely the other—it couldn't be. And what many writers try to do, of course, is provide both at once. But your nature, the nature of your particular talent, is rarely as balanced as your intentions, and I realised some time ago that I belong at the vulgar end of the literary spectrum. (Pullman, 2018, p. 32)

Philip Pullman, auteur de la série de bestsellers pour la jeunesse *His Dark Materials* (« A la croisée des mondes » en français) publié entre 1995 et 2000, s'exprime ainsi, opposant la littérature encensée par la critique et la littérature de jeunesse. Lors d'une interview réalisée en 2006 par François Busnel, l'auteur de *Vendredi ou la vie sauvage*, Michel Tournier, répondait au mépris que certains peuvent avoir à l'encontre de la littérature jeunesse qu'ils jugent sans valeur car facile d'accès compte tenu de leur lectorat cible : « C'est en effet totalement idiot. Faut-il être obscur pour avoir de la valeur? » (Tournier, 2006)

À nouveau, nous retrouvons cette notion de *valeur* et, en ce sens, comme le genre YA, la littérature populaire souffre de son identité même. Il s'agit là d'un argument que développe Jacques Migozzi :

[Lorsqu'on évoque le terme "littérature populaire"], la réflexion bute sur le flou notionnel redoutable, et probablement inextricable, qui auréole en amont sur le plan sémantique le substantif-fétiche de « peuple », dont c'est peu dire qu'il est pluri-accrédité idéologiquement et qu'on ne peut l'employer innocemment. [...] Les équivoques et les confusions terminologiques trahissent la difficulté pour le regard savant de se dépêtrer non seulement des ambiguïtés de l'inter-discours social, mais aussi de l'ethnocentrisme de classe, qui dicte et façonne les hiérarchies symboliques du canon culturel. (2005, p. 4)

Un propos qui fait écho à Chelebourg que nous mentionnions plus tôt lorsqu'il évoque « les valeurs esthétiques défendues par l'institution ». Plus que valeur *esthétique* et au-delà de l'institution, il s'agit là de la valeur intrinsèque de la littérature populaire (donc stylistique, narrative, thématique etc.) qui est mise en doute, voire catégoriquement niée. Non seulement par l'institution mais aussi par un consensus de lecteurs, de critiques ou même d'entières générations d'individus.

Migozzi poursuit ainsi :

La condamnation des « mauvais genres », qui construisent leur succès sur des ressorts troubles : passion, déraison, sexe, effroi... trahit en fait l'inquiétude sinon la répulsion des élites, dans la société moderne née de la grande fracture révolutionnaire, face aux conséquences politiques, sociales et culturelles de la démocratie, et notamment l'avènement irrésistible d'un large lectorat « illettré » au cœur de l'espace public grâce à la « révolution silencieuse » de l'alphabétisation de masse. (2005, p. 5)

Outre l'étiquette inconfortable de la littérature populaire, un grand nombre d'œuvres YA appartiennent également aux *littératures de l'imaginaire*, dont nous parlons au pluriel car elles englobent la science-fiction comme le fantastique, la fantasy et toutes les sous-catégories qui s'y rattachent (le roman vampirique, la dystopie, le post-apocalyptique etc.). Ici aussi, les

mots sont à affuter, tout particulièrement le terme « fantastique » qui est à la fois source de confusion en français de par sa polysémie mais aussi à cause des sens différents qu'il véhicule en français et en anglais. Ce qui est fantastique, dans le langage courant en anglais— « fantastic »—comme en français, relève de ce « qui appartient au surnaturel, qui est créé par l'imagination. »⁵ Or, le *fantastique* tel que nous l'employons dans le domaine de la littérature repose sur la notion d'hésitation et émane directement de la définition de Tzvetan Todorov :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (1970/2015)

Suivant cette définition, nous observons souvent des « abus de langage » lorsque nous identifions des œuvres, en littérature comme au cinéma, qui appartiennent au *fantastique* alors que ce n'est pas le cas. L'heptalogie de Rowling, par exemple, ne rentre pas dans la catégorie du fantastique alors qu'il est absolument courant d'entendre ou de lire que « *Harry Potter* est une série de romans fantastiques ». Cette confusion, selon nous, est due à l'absence en français d'un équivalent pour le genre de la « fantasy » (qui ne figure par ailleurs pas dans les dictionnaires français alors que le langage courant ainsi que l'industrie du livre française l'emploient). En anglais, dans le langage courant comme dans les études littéraires, le terme « fantasy » désigne : « a type of story that is set in a world, or a version of our world, that does not really exist and involves magic, monsters, etc. »⁶ L'influence planétaire de *Harry Potter* (qui appartient donc à la « fantasy ») ne manque d'ailleurs pas de semer le doute à cause de la nature de son histoire qui s'inscrit dans une version de notre monde, comme l'indique la définition de l'Oxford English Dictionary.

Le terme englobant, *littératures de l'imaginaire*, vient absorber cette distinction entre le fantastique et la fantasy, toutefois il amène lui aussi des interrogations. Un récit, quel qu'il soit, ne relève-t-il pas *de facto* de l'imaginaire, aussi réaliste soit-il ? « Les Anglais, au lexique plus souple, parlent de « fantastic literature » (fantastique, fantasy, horreur) ou de « speculative fiction » (science-fiction, fantasy), et les opposent au *mainstream*, » écrit Anne Besson. (2013, p.5) Le dictionnaire anglais Collins nous en donne la définition suivante : « A broad literary

⁵ <https://www.cnrtl.fr/definition/fantastique>

⁶ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/fantasy?q=fantasy>

genre encompassing any fiction with supernatural, fantastical, or futuristic elements »⁷ qui semble en adéquation avec toutes les sous-catégories émergentes.

Mais, face au réalisme des grandes œuvres littéraires considérées comme immortelles et à jamais inégalables—celles de Camus, Proust, Woolf ou Zola—les littératures de l’imaginaire, ces récits de dragons, de sorciers et autres créatures robotisées, peinent à revendiquer leur légitimité ou même une quelconque valeur esthétique et/ou littéraire. La raison qui s’impose en premier lieu et le plus naturellement à notre réflexion est, au-delà de toute considération sociale ou littéraire, le mépris d’origine psychologique de l’adulte qui, fier de s’être affranchi de la crédulité de l’enfance et d’à présent se confronter à la « vraie vie », celle dénuée de dragons et de fées, associe l’imaginaire et tout ce qui lui appartient à un refus de grandir ; ou pire, à une forme de mensonge, de trahison du réalisme.

À ce sujet, Sara Gonzalez-Bernardez fait le commentaire suivant : « Ever since its inception, fantasy fiction has occupied a position of relative inferiority with respect to other genres due to its alleged nature as a narrative divorced from reality. » (2019) Le terme qui nous intéresse tout particulièrement ici est « alleged » ou *supposé*. C’est ce sentiment, nous semble-t-il, qui en surface encourage le lecteur adulte, résolument intéressé par les œuvres réalistes, à rejeter les littératures de l’imaginaire un tant soit peu déconnectées de la réalité. « Sur le spectre générique d’appréhension des récits en fonction de leur degré de mimétisme, les œuvres affichant une porosité revendiquée avec le réel bénéficient plus volontiers de la légitimité culturelle, là où les fictions proposant des xénoencyclopédies imaginaires sont fréquemment reléguées au rang des paralittératures et autres cultures populaires », remarque Laurent Bazin en introduction de son ouvrage *L’âge de tous les possibles ? Adolescence et fictions de mondes* (2019). Or cette conception mimétique de la littérature ne nous paraît pas être irréconciliable avec les littératures de l’imaginaire. Bien au contraire, comme le souligne Brian McHale :

For the real world to be reflected in the mirror of literary mimesis, the imitation must be distinguishable from the imitated: the mirror of art must stand apart from and opposite to the nature to be mirrored. A mimetic relation is one of similarity, not identity, and similarity implies difference—the difference between the original object and its reflection, between the real world and the fictional heterocosm. (2004, p. 28)

Il nous semble par ailleurs absurde de considérer que, aussi éloigné de la réalité soit-il, un récit issu des littératures de l’imaginaire soit *entièrement* différent du réel. Qu’il s’agisse des œuvres phares de la fantasy telles que *The Lord of The Rings* (Tolkien, 1954), *Harry Potter* ou encore *The Chronicles of Narnia* (Lewis, 1950), toutes contiennent des éléments comparables au réel, qu’il s’agisse d’éléments constitutifs du monde fictif dans lequel les histoires se déroulent (géographie, lois de la physique), de la structure politique ou

⁷ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/speculative-fiction>

civilisationnelle (monarchie, démocratie, totalitarisme) ou des relations humaines et sociales entre les personnages. Cette conception permet de réhabiliter la valeur des littératures de l'imaginaire qui, non plus trahisons du réel, en sont une habile déviation à différents degrés. Par ailleurs, nous montrons dans la partie suivante que, paradoxalement, c'est parfois l'aspect mimétique de la littérature YA qui est critiqué.

4. Lorsque le genre YA se fait (trop) sérieux

Avec l'avènement de la saga *The Hunger Games* de Suzanne Collins, dès la parution du premier tome en 2008, puis l'expansion de l'audience suite à l'adaptation cinématographique en 2012 (Ross), le YA aux États-Unis entre dans une phase où la dystopie est largement à la mode. Si *1984* d'Orwell (1949) est très largement reconnu comme précurseur du genre dans la littérature pour adulte, la trilogie est un raz de marée littéraire aussi bien qu'éditorial dans le YA. À la manière de *Harry Potter* qui en juillet 2000 forçait la création d'une « Children's list » sur la célèbre liste des New York Time's Bestsellers car les trois premiers volumes avaient occupé le podium depuis plus d'une année⁸, l'œuvre de Collins génère une seconde subdivision en 2008 (*Children's books* et *Children's series*) puis la création d'une section « Young Adult » le seize décembre 2012.⁹ Après avoir occupé une place sur les listes de bestsellers pour la jeunesse, *The Hunger Games* (Collins, 2008) se hisse au sommet de la nouvelle liste YA, cumulant au total trois cent trois semaines—soit plus de cinq années—jusqu'à en sortir en juillet 2014.¹⁰ Dans son sillage émerge également la trilogie *Divergent*, de Veronica Roth, qui fait partie de notre corpus et consolide l'effet de mode des dystopies visant le lectorat YA. Cart note la chose suivante :

Divergent has often been compared to *The Hunger games* (dystopian setting, repressive regime, plucky heroine etc.) but—though thoroughly successful commercially [...]—it pales by comparison, as do the inevitable movie versions.[...] Phenomenon though it may have been *Divergent* is more notable for what it—in tandem with *The Hunger Games*—helped usher in: the next important trend in Young adult literature, the dystopian novel. (2016b, p. 123)

Malgré leur succès, ces œuvres et leurs adaptations, empreintes d'une certaine noirceur et d'une violence affichée, ne manquent cependant pas de susciter la critique, particulièrement auprès des médias, américains, britanniques et français (Jamet, 2012 ; Thomson, 2012 ; Yadegaran, 2012 ; Moshenberg, 2012). *The Hunger Games* comme *Divergent*, grâce à leurs

⁸ <https://www.nytimes.com/2000/06/24/books/the-times-plans-a-children-s-best-seller-list.html>

⁹ <https://blog.nathanbransford.com/2012/12/the-ny-times-is-creating-new-middle>

¹⁰ Ces chiffres sont obtenus en consultant les archives de listes sur le site www.nwtimes.com.

éléments futuristes, appartiennent à la science-fiction et il semble que nous atteignons l'autre extrémité du spectre ici puisque la critique concerne le réalisme souvent dérangeant des thématiques abordées telles que le suicide, les abus sexuels, le meurtre ou le terrorisme. Ce à quoi Susan E. Hinton, autrice de *The Outsiders*, répondait déjà lorsqu'elle écrivait : « Teen-agers today want to read about teen-agers today. » (1967/2006)

Un argument en apparence succinct mais qui révèle la volonté des auteur·rice·s en YA d'offrir au jeune lectorat une littérature qui leur ressemble et avant tout les représente de manière fidèle—même lorsque celle-ci traduit la détresse dans laquelle certaines générations peuvent se trouver. « [Dystopian novels] are a kind of cautionary tales » écrit Laura Godwin, vice-présidente et éditrice chez Henry Holt Books for Young Readers, « These books are all believable metaphors that arise from the social milieu or situation of the time. They're taken to their logical extreme. » (dans Springen, 2010). Et effectivement *Divergent* (Roth, 2011) est clairement identifiable comme métaphore du monde socio-professionnel actuel où les jeunes Américains doivent de plus en plus tôt effectuer des choix de vie qui impacteront leur carrière, quitte à faire des compromis sur leurs valeurs morales (de même que Beatrice, l'héroïne de la série, doit choisir la faction dans laquelle elle devra passer sa vie, alors qu'elle ne s'identifie avec aucune des valeurs que les différentes factions prônent).

Richard Jackson se fait également critique de ce rejet du mimétisme sociétal à l'attention de la jeunesse dans son article *The Beast Within* :

When reviewers today worry about bleak stories they are worrying on behalf of the audience, about the readiness of young readers to face life's darkest corners. But in America there are kids *living* in those dark corners, and they need our attention as much as the feisty, pert, athletic and popular youth so reassuring to adults. Even children in the sun will enter the darkness. They *all* need our tenderness. And we need our tenderness as art inspires us to feel it. (dans Cart, 2016b, p.64)

Sherman Alexie, auteur amérindien du bestseller *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* (2007) et lauréat du *National Book Award in Young People's Literature* en 2007, répond directement à ces critiques portées sur la littérature YA dans son article *Why the Best Kids Books Are Written in Blood* :

When some cultural critics fret about the “ever-more-appalling” YA books, they aren't trying to protect African-American teens forced to walk through metal detectors on their way into school. Or Mexican-American teens enduring the culturally schizophrenic life of being American citizens and the children of illegal immigrants. Or Native American teens growing up on Third World reservations. Or poor white kids trying to survive the meth-hazed trailer parks. They aren't trying to protect the poor from poverty. Or victims from rapists. No, they are simply trying to protect their privileged notions of what literature is and should be. They are trying to protect privileged children. Or the seemingly privileged. (2011)

Plus que jamais, cela nous permet à nouveau de témoigner de l'hybridité du genre YA qui se trouve à la frontière des mondes adulte et adolescent, mais aussi à la lisière de

l'imaginaire et du réel. Cette remarque nous permet également de parvenir à une description actuelle du genre, à savoir la manière dont il se définit à la fin des années 2010, et d'identifier la naissance d'un véritable mouvement littéraire aux États-Unis.

5. La décennie 2010 : plus qu'un âge d'or du YA, une décennie de la diversité

5.1 La fiction YA, une littérature « blanche » ?

Nous nous permettons un jeu de mot ici puisque dans le monde éditorial français, la « littérature blanche » désigne en quelque sorte *La Littérature* avec un grand -L, en outre les ouvrages souvent récompensés par les prix littéraires prestigieux tels que le Goncourt et dont la maison Gallimard se fait souvent le représentant (grâce à sa « collection blanche »). Lorsque nous parlons de *littérature blanche* relativement au YA, il ne s'agit malheureusement pas de la couleur des couvertures mais de celle de la peau de ses auteur·rice·s.

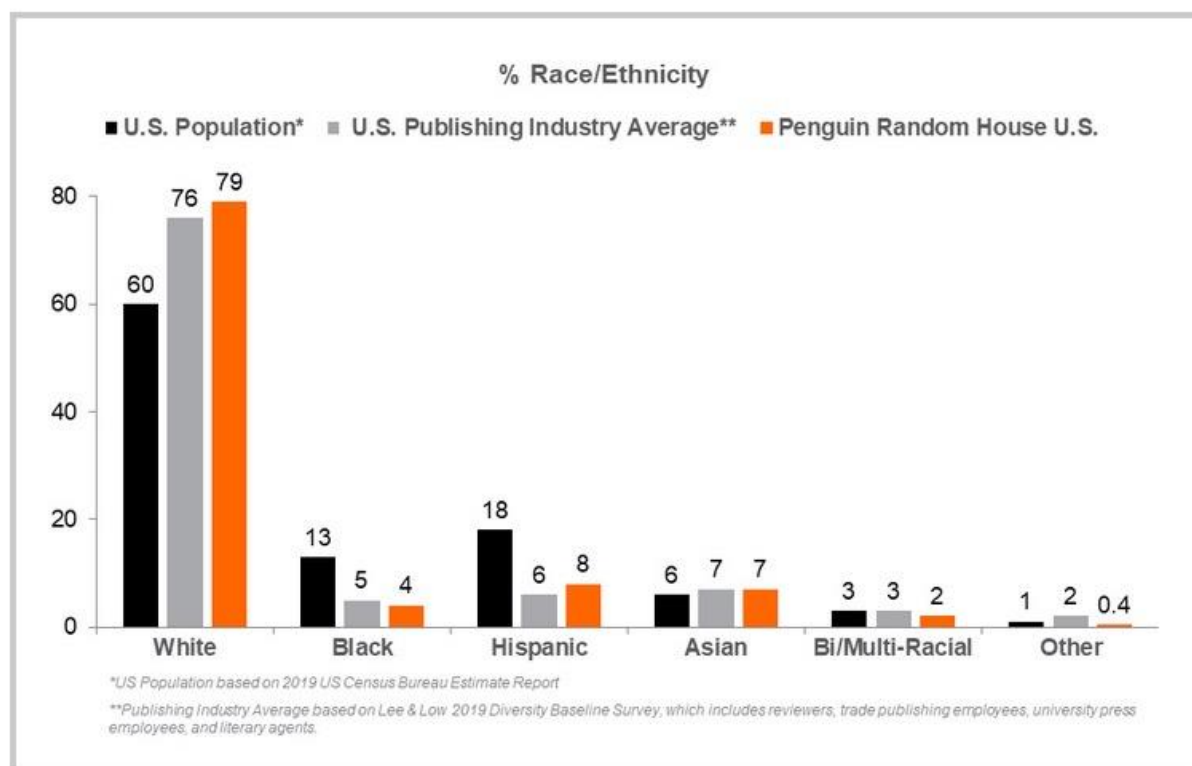
En d'autres termes, le YA manque cruellement de *multiculturalisme*, ce que la spécialiste de littérature jeunesse Masha Kabakow Rudman décrit comme étant « the inclusion of, appreciation of, and respect for all cultures; but a more complex formulation includes a challenge to the power structure that subordinates people on the basis of race, ethnicity, class, gender, sexual orientation, ability, age, and religion. » (dans Zipes, 2006)

Cart, lui, fait cependant le constat suivant : « If the audience and content of young adult books are expanding and changing, one area of young adult publishing remains sadly deficient: I refer to multicultural literature. » (2016a, p. 11)

Il n'hésite d'ailleurs pas, lors de la publication de son ouvrage de référence sur le genre plus tard cette année-là, à désigner la littérature multiculturelle comme « the most underpublished segment of YA » (2016b). Il n'est pas le seul à déplorer ce phénomène et les statistiques le montrent également. En 2018, les minorités ethniques (incluant les personnes s'identifiant à plusieurs ethnies, autrement dit pas uniquement blanches) représentent 41,8% de la population totale des États-Unis ; il en va de même pour le pourcentage de minorités parmi les enfants et les jeunes âgés de six à dix-huit ans qui représentent 16,3% de la population totale¹¹. Or, Reid *et al.* effectuent en 2014 un sondage au sein du monde éditorial dont les résultats montrent que 90% des éditeurs et éditrices (donc *publishers*, en anglais) s'identifient

¹¹ Chiffres obtenus par consultation et calculs sur le site officiel de recensement de la population des États-Unis : <https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/US/AGE295218#AGE295218>

comme blanc, ou *caucasian*¹². Le graphique ci-dessous, constitué à l'aide d'une étude plus récente menée par la maison d'édition Penguin Random House U.S.¹³ (dans un élan de transparence), ne fait que révéler que la tendance persiste :



« We publish a ton of diverse children's books, but the gatekeepers (booksellers and librarians) need to stock them », répond la chroniqueuse Claire Kirch (2014). Et ce commentaire fait état d'un problème plus profond qui nous permet de relier les sphères bien trop souvent déconnectées par la recherche : la littérature et le monde éditorial. Les chiffres que nous évoquons plus haut prouvent que les États-Unis ne manquent pas de lecteurs issus des différents groupes ethniques, il n'y a donc pas de problème de *demande*, si nous concevons le livre comme un produit, ce qui, en soi, il est. Le problème se situe au niveau de ceux et celles que Kirch nomme les *gatekeepers* qui, du fait de leur manque de volonté de promouvoir des littératures diverses (en librairie comme en bibliothèque), ont un impact en *amont* sur les éditeurs qui, sachant qu'ils n'arriveront pas à les vendre en bout de chaîne, choisissent,

¹² Compte tenu de son utilisation fréquente en anglais américain, nous aurons ponctuellement recours au terme « caucasien » (pour désigner les personnes dites *blanches*) qui figure dans le dictionnaire français, notamment le CNRTL (*Race caucasienne* ou *caucasique*. Race blanche, ainsi appelée parce que supposée originaire du Caucase), même si son utilisation est rare en français.

¹³ <https://www.penguinrandomhouse.com/about-us/our-people/>

inconsciemment ou en toute connaissance de cause, de ne pas accepter de manuscrits provenant des minorités ethniques. De cette perspective, c'est en effet la sphère éditoriale qui endigue jusqu'à la fin des années 2010 l'apparition d'une littérature YA multi-ethnique aux États-Unis.

Néanmoins, nous assistons dès la fin de cette période à une véritable ouverture culturelle au sein du genre, notamment suite à l'apparition du hashtag #OwnVoices.

5.2 #OwnVoices et les voix de la diversité.

Si nous revenons sur la définition du multiculturalisme de Kabakow Rudman, que nous évoquions plus haut, il nous faut noter que, loin d'inclure uniquement la dimension ethnique, elle prend aussi en compte les différences de sexe et d'orientation sexuelle. Des problématiques sociales qui, au moment où nous rédigeons ce travail de recherche, sont au cœur des débats. Notamment avec le mouvement #MeToo, née en 2017 sur les réseaux sociaux (#BalanceTonPorc, dans la sphère française), mais aussi avec les changements langagiers concernant le genre (en français avec l'écriture inclusive et en anglais avec la favorisation graduelle du pronom neutre « they » dans certaines législations) et l'évolution des mœurs concernant l'homosexualité, le transsexualisme et la non-binarité. Au niveau de la littérature anglophone, toutes ces considérations se réfugient peu à peu derrière le terme « diversity », qui semble pouvoir toutes les accommoder et dont nous nous saisisons avec « diversité » en français.

La première apparition du terme #OwnVoices est attestée sur les réseaux sociaux en 2015¹⁴, lorsque la jeune autrice Corinne Duyvis l'utilise sur la plateforme Twitter dans une série de trois tweets :

Glad important discussions are being had. Would love to be able to walk away with book recommendations. How about a hashtag? [...] #ownvoices, to recommend kidlit about diverse characters written by authors from that same diverse group. [...] That's not to discourage people from writing outside their own experiences. It's to lift up those who are often ignored.

Duyvis est elle-même atteinte d'autisme, elle se place donc directement dans la lignée de ses propos en mettant en scène des personnages atteints de handicaps dans ses romans YA *Otherbound* (2016) et *On the Edge of Gone* (2020). Par la suite, l'utilisation du hashtag se généralise pour venir absorber les minorités ethniques mais aussi les auteur·rice·s LGBTQI ; une abréviation qui ne cesse de se transformer mais tient généralement pour les termes : *lesbian*,

¹⁴ <https://twitter.com/corinneduyvis/status/640584099208503296>

gay, bisexual, transgender, questioning/queer, intersex. Il convient donc de parler réellement de *diversité* plutôt que de multiculturalisme.

D'autres s'étaient fait critiques de ce manque de représentation, notamment Karen Smith dans son ouvrage : *The Multicultural Ethic and Connection to Literature for Children and Young Adults* :

For years, minority populaces have been written about and 'described' by essentially white authors who are outside the cultures about whom they are writing or illustrating... The question posed and often debated is whether or not material written by so-called 'outsiders' is actually valid material. (1993, p. 341)

Ce mouvement social, ainsi que les tentatives d'ouverture à la diversité précédentes, ne sont pas sans ses réactionnaires cependant, tels que Richard Peck :

Now in the nineties, we're being told to march to the beat of multiculturalism. This baffles novelists who thought we'd been celebrating the cultural mix of this country well before the textbooks touched on it... Unless—unless a book is to be judged by the race or ethnicity of its author. In which case we are standing at the edge of an abyss. (1993, pp. 21-22)

Si ce n'est l'acidité assez poignante de ces propos, ils sont cependant représentatifs de la controverse : qu'en est-il des auteurs et autrices qui écrivent « outside their own experiences », pour reprendre les termes de Duyvis ? Autrement dit, des auteurs et autrices valides qui créent des personnages invalides, ou blancs qui mettent en scène des personnages noirs ou appartenant à une autre ethnie ?

La problématique est encore vive au moment de notre rédaction en 2020, par exemple lorsque l'auteur Stephen King tweete :

As a writer, I am allowed to nominate in just 3 categories: Best Picture, Best Adapted Screenplay, and Best Original Screenplay. For me, the diversity issue—as it applies to individual actors and directors, anyway—did not come up. That said... [...] **...I would never consider diversity in matters of art. Only quality. It seems to me that to do otherwise would be wrong.** [...] The most important thing we can do as artists and creative people is make sure everyone has the same fair shot, regardless of sex, color, or orientation. Right now such people are badly under-represented, and not only in the arts. (Twitter, 16/01/2020)¹⁵

King étant suivi par plus de cinq millions de personnes au dix-huit janvier 2020, le second tweet (sous notre emphase en caractère gras) est instantanément retweeté hors contexte et l'auteur accusé de rejeter la diversité ; ce qui, il nous semble, n'est pas du tout son propos. L'ensemble des communications de King, sa fervente (et quasi-quotidienne) opposition à Donald Trump et son œuvre ne s'accorderaient pas avec ce type d'opinion. En 2018, King commente « How terrific is this ??? »¹⁶ et retweete la vidéo de ce fait rendue virale de la jeune autrice Afro-américaine Tomi Adeyemi (dont le roman figure dans notre corpus) la montrant

¹⁵ <https://twitter.com/StephenKing/status/1217058848403599361>

¹⁶ <https://twitter.com/stephenking/status/96127825503421440>

en train d'ouvrir le carton contenant le premier tirage de son roman. Parmi les tweets de King figure également le suivant, concernant l'image d'une réunion tenue à la maison blanche en 2019, qu'il commente avec auto-dérision¹⁷ : « What I noticed about that conference table pic? Only one woman in the room, and not a single person of color. If I want to look at an old white guy, I'll use the bathroom mirror. »

À la lecture de l'ensemble des trois messages replacés dans leur contexte, King semble davantage indiquer qu'il ne considère pas la diversité (au niveau du choix des acteurs ou des réalisateurs) comme un *critère* d'évaluation d'une œuvre artistique *per se*. Cela prouve néanmoins que la problématique est sensible. Duyvis l'anticipait déjà lors de sa première utilisation du hashtag #Ownvoices lorsqu'elle écrivait que son objectif était de : « lift up those who are often ignored. »

À ce propos, Cart avance que la littérature multiculturelle, donc appartenant à la diversité, est « indispensable not only because it enables us to see ourselves in the pages of a good book, but also because it enables us to see others—and not only to see those others but also to eavesdrop on their hearts, to come to understanding, and to what I can only call commonality » (2016b, p. 159).

En outre, nous ne pensons pas que ce mouvement d'ouverture à la diversité se veuille censure. *De facto*, faire de la place à certains signifie que d'autres en auront moins, #OwnVoices n'est toutefois en aucun cas fait pour taire les esprits créatifs mais pour donner une voix à ceux qui, jusqu'ici, n'en n'avaient pas.

5.3 L'impact de #OwnVoices sur le paysage éditorial en YA – Étude de la New York Times YA Bestseller List

La *New York Times Bestseller List*, même si elle n'est représentative que d'une fraction des publications aux États-Unis, nous permet d'identifier grâce à son système d'archive (malheureusement accessible pendant quatre années seulement) un changement graduel des auteurs et autrices dont les romans bénéficient de ce fait d'une grande couverture médiatique.

Il est clair, à la consultation des archives, que les auteur·rice·s issu·e·s des minorités sont difficilement représenté·e·s. Si nous remontons en 2016, par exemple, la liste composée de 10 ouvrages ne compte bien souvent que des œuvres issues d'auteurs blancs. En milieu d'année, certaines autrices se hissent au cœur de la liste, telles que Renee Adieh, autrice Americano-coréenne ou Roshani Chokshi, d'origine amérindienne et philippinoise. Marieke

¹⁷ <https://twitter.com/StephenKing/status/1184794340725530624>

Nikjamp, dont le roman *This is Where it Ends* présente un panel de personnages issus des minorités, fait son entrée mi-2016 et demeure sur la liste pendant plusieurs mois.

Nous ne nous avancerons pas jusqu'à affirmer que c'est cet évènement qui déclenche l'ouverture à la diversité dans la liste, mais le dix-neuf mars 2017 marque l'entrée dans la liste du roman d'Angie Thomas, *The Hate You Give* (aujourd'hui encore présent après pratiquement quatre années). Il nous semble que c'est réellement au cours de l'année 2018 que la transition s'effectue et que les romans issus de la diversité et/ou qui répondent à #OwnVoices bénéficient d'une véritable visibilité.

Un an exactement après l'entrée du roman de Thomas, *Children of Blood and Bone*, de Tomi Adeyemi, fait son entrée dans la liste et atteint le sommet du podium dès la première semaine (l'ouvrage d'Adeyemi y demeure jusqu'en novembre 2020, soit pour 124 semaines). Alors qu'en 2017 encore les œuvres #Ownvoices ou issues d'auteur·rice·s minoritaires faisaient des apparitions rares et succinctes sur la liste, celle de la semaine du dix-neuf janvier 2020 (aussi représentative d'une grande partie de l'année 2019) se présente ainsi :

Children of Virtue and Vengeance (Tomi Adeyemi, cinq semaines de présence).

Children of Blood and bone (Tomi Adeyemi, quatre-vingt seize semaines).

The Hate you give (Angie Thomas, cent quarante neuf semaines).

Five feet apart (Rachael Lippincott, cinquante sept semaines).

One of Us is Lying (Karen M. Mcmanus, cent deux semaines).

The Fountain of Silence (Ruta Sepetys, quatorze semaines).

Wayward Son (Rainbow Rowell, quatorze semaines).

On the Come Up (Angie Thomas, trente cinq semaines).

Dear Evan Hansen: The Novel (Val Emiich, quarante et une semaines).

En somme, 40% des romans sont constitués par des ouvrages #OwnVoices et 5 ouvrages sur 10 sont écrits par des autrices issues des minorités ethniques. *Wayward Son* présente plusieurs personnages masculins homosexuels et *Five Feet Apart*, s'il ne peut pas être considéré comme #OwnVoices, raconte l'histoire de jeunes adolescents souffrant de la mucoviscidose. En somme, 70% de la liste est constitué d'ouvrages représentant la diversité.

Ces changements nous semblent réellement être représentatifs d'un tournant au sein du genre YA, qui ne se ressent pas uniquement à ce stade de la chaîne du livre mais dont nous pouvons aussi faire état grâce à notre propre expérience en tant qu'auteur. En effet, il n'est pas rare aujourd'hui, lorsqu'on consulte la page d'un agent littéraire américain, sur laquelle il ou elle décrit le type de manuscrit qu'il souhaiterait représenter auprès des maisons d'édition, de trouver les termes « *diverse voices* », LGBTQI et #OwnVoices, témoignant d'une véritable

volonté de l'industrie du livre américaine de donner une visibilité aux auteur·rice·s de YA issu·e·s de la diversité.

C'est dans cette perspective que, dans le cadre de notre étude, nous avons sélectionné deux des œuvres qui appartiennent à ce mouvement d'ouverture à la diversité, que nous présenterons dans la partie suivante avec le reste de notre corpus.

II. Présentation des *corpora* et de notre positionnement théorique

1. Corpus d'étude principal

Afin de faciliter la lecture, et compte tenu des titres relativement longs de deux de nos œuvres à l'étude, nous ferons parfois respectivement référence aux trois œuvres de notre corpus principal de la manière suivante : « *Divergent* » pour *Divergent*, « *Embers* » pour *An Ember in the Ashes* et « *Children* » pour *Children of Blood and Bone*.

1.1 *Les autrices*

Dans la mesure où nous n'étudions pas une seule autrice dont le long parcours de vie pourrait venir compléter l'analyse de ses œuvres, il ne s'agira pas pour nous de dédier un chapitre entier à la biographie détaillée ou exhaustive de nos autrices (qui sont, par ailleurs, toutes trentenaires ou presque). Il convient cependant d'établir quelques éléments biographiques qui permettent de situer leur démarche poétique face au genre qu'est le YA et de cerner d'avantage la genèse de leurs œuvres.

1.1.1 *Veronica Roth*

Née aux États-Unis à New-York en 1988, Veronica Roth grandit dans l'état de l'Illinois puis étudie l'écriture créative à l'université de Northwestern, cursus à la fin duquel elle publie justement le premier tome de la série *Divergent*, qui est l'ouvrage que nous avons sélectionné pour notre corpus (dont les droits d'adaptation au cinéma sont d'ailleurs négociés en 2011, avant même la publication du roman). Il est intéressant de mentionner que Roth identifie la genèse de ses personnages et de son histoire au sein d'un cours de psychologie qu'elle suit en

parallèle à l'université¹⁸, dont le sujet était la thérapie d'exposition, qu'elle a elle-même expérimentée étant diagnostiquée de troubles de l'anxiété (Borrelli, 2013).

En termes d'influences, elle évoque les œuvres fondatrices du sous-genre qu'est la dystopie ; *1984* (Orwell, 1949) ou encore *Brave New World* (Huxley, 1932), ce qui inscrirait son roman, en dépit de son appartenance au YA, dans la lignée de ces œuvres. Enfin elle évoque aussi *Harry Potter* (dont l'influence se ressent clairement dans son propre ouvrage, au regard des différentes factions, qui rappellent les maisons d'*Hogwarts*, dans lesquelles les jeunes sorciers sont répartis). Bien qu'elle parle de son amour pour la série de romans, elle mentionne aussi sa « honte » ressentie face à la littérature jeunesse pendant sa propre période en tant que jeune adulte ; ce qui fait écho à ce que nous mentionnions au chapitre précédent (en 2.1.2). Le dernier tome de *Harry Potter* paraît en 2007, alors que Roth est au lycée, et, au-delà de se sentir honteuse et de se cacher pour le lire, elle reconnaît des années plus tard la chose suivante :

After that, I became ashamed of a lot of the books I liked and tried to force myself to read the books I felt you weren't supposed to feel ashamed of—great feats of classic literature. [...] But I didn't have any motivation left. And I stopped reading completely.¹⁹

De surcroît, elle évoque son cursus universitaire et la manière dont le stigma la poursuit :

I had a period where I was very down on academia for being snobby to commercial fiction. A teacher at Northwestern, making a joke, said 'You could always write young adult novels!' She had no idea that's what I wanted. It hurt: is this what silly girls do? (Borelli, 2013)

Ce possible ressentiment envers l'institution universitaire est peut-être illustré dans son œuvre, au regard de la faction des Érudits (les scientifiques et les enseignants du microcosme au sein duquel les personnages évoluent), dont sont issus de nombreux antagonistes, dont le personnage de Janine Matthews. Son héroïne, initialement nommée Beatrice, est une jeune fille blanche qui, comme Roth, évolue initialement dans un milieu austère qui évoque très clairement le christianisme (voire le puritanisme), religion que l'autrice revendique (Borelli, 2013) et pour laquelle elle n'hésite pas à dire qu'elle y est « dévouée ».

1.1.2 Sabaa Tahir

Sabaa Tahir naît en Angleterre en 1981 mais ses parents, immigrés originaires du Pakistan, déménagent alors qu'elle est enfant aux États-Unis et elle grandit dans le désert des Mojaves, en Californie. Elle quitte la Californie à l'âge de dix-sept ans et intègre l'université de UCLA tout en travaillant comme interne au Washington Post, journal qu'elle intégrera une

¹⁸ https://www.youtube.com/playlist?list=PLc6Yj5Qx5FE9Z7sRz50_B2fbM42ck9W_q

¹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=rBXE0pz0PLc&list=PLc6Yj5Qx5FE9Z7sRz50_B2fbM42ck9W_q&index=5&t=0s

fois son diplôme obtenu en tant qu'éditrice. Elle y demeure pendant cinq ans avant de démissionner pour se consacrer à l'écriture et publie son premier roman, *An Ember in the Ashes*, en 2015.²⁰

En termes d'influences, elle évoque certains succès de la littérature YA, appartenant ou non aux littératures de l'imaginaire, comme *Legend* (Lu, 2011), *The Book Thief* (Zusak, 2005) ou encore *Harry Potter*, comme le fait Roth. Mais, comme nous l'évoquions au chapitre I (en 5.2), Tahir s'inscrit surtout parmi les autrices qui incarnent #OwnVoices. De confession musulmane et d'origine pakistanaise, elle tire ses influences des mythes orientaux, transmis oralement par sa mère ; à propos de laquelle elle plaisante régulièrement sur les réseaux sociaux quant à leurs « négociations » pour que celle-ci lui raconte d'autres éléments de folklore en échange de révélations sur les futurs événements du roman²¹. Au-delà de la dimension culturelle, son œuvre se veut représentative de la réalité que vivent les peuples opprimés du Moyen-Orient ou de l'Extrême-Orient, et elle évoque ce fait comme principale inspiration du roman :

It was about these women [in occupied Kashmir] whose brothers, fathers, the men in their lives were just *taken*. They're like 'We can't do anything. We don't know if they're dead. We don't know if they're alive. There's no recourse. There's no trial.' I could not get that out of my head. I just couldn't. Are they being tortured? Just not knowing, that's its own type of hell. I was really frustrated with it. We *live* in that world. (Breznican, 2016)

Dans cette même optique, les événements du troisième roman de la série, *A Reaper at The Gates* (Tahir, 2018), au sein duquel des réfugiés sont maintenus dans des camps, séparés de leurs enfants et affamés juste à l'extérieur d'une cité opulente, ne manquent pas d'évoquer la crise des migrants des années 2010, les scandales dénoncés par la presse concernant la police des frontières ou l'*United States Immigration and Customs Enforcement (I.C.E)* et la politique d'immigration américaine en général :

Why is it always us? All of these people—so many children—hunted and abused and tormented. Families stolen, lives shattered. They come all this way to be rejected yet again, sent outside the city walls to sleep in flimsy tents, to fight over paltry scraps of food, to starve and freeze and suffer more. And we are expected to be thankful. To be happy. So many are—I know it. Happy to be safe. To be alive. (extrait de *A Reaper at The Gates*, 2018, p. 82)

Tahir l'évoque elle-même en dehors de ses écrits :

My books are inspired by news stories from around the world: extrajudicial jailings, child soldiers, sectarian warfare and, most recently, the refugee crisis. My characters deal with similar issues.

²⁰ <https://www.sabaatahir.com/bio/>

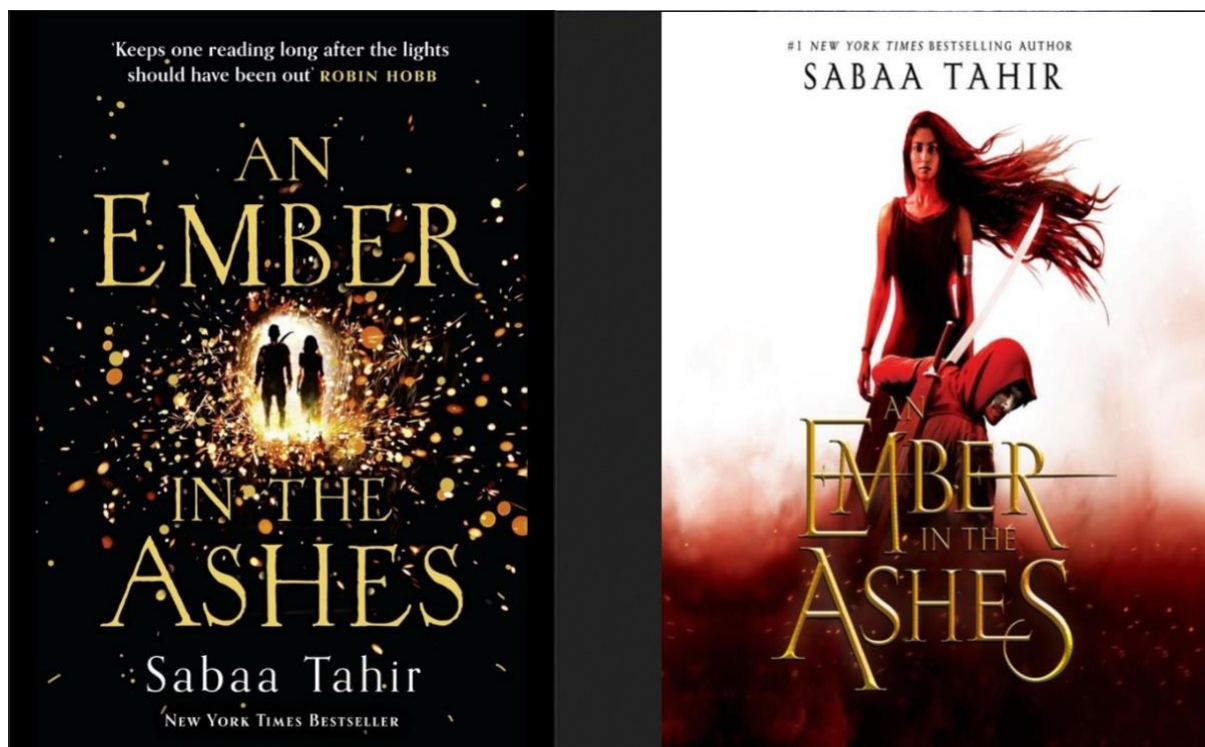
²¹ https://www.instagram.com/p/B8h_6zuAQ1T/?igshid=1byxzjvkadjcx
<https://twitter.com/sabaatahir/status/1020460205748858881>

In telling their fictional story, my hope is that readers will look at the real-world victims of such horrors with compassion. (Franklin, 2017)

Enfin, dans une autre interview pour les éditions Penguin Teen, Tahir parle également de sa volonté d'offrir aux jeunes lecteurs issus des minorités ethniques des personnages qui leur ressemblent et de déconstruire la xénophobie :

There is something very meaningful about being able to tap into mythologies people don't necessarily know or understand [...] as a kid I grew up in a place where we were kind of seen as the monsters and it was because we looked different, because we believed different things, ate different food...²²

C'est aussi ce désir qui la pousse à négocier avec sa maison d'édition une réédition des deux premiers tomes de la série bénéficiant de nouvelles couvertures qui, contrairement aux initiales qui ne montraient que des silhouettes ou des symboles, mettent en scène des modèles ethniques :



(Sur la gauche, la première couverture de l'édition de 2015 ; à droite, la nouvelle édition de 2018)

Ces couvertures suscitent parfois la critique des lecteurs, ce à quoi Tahir répond :

I will be blunt, I really wanted a to see a brown girl on these covers. And I wanted her in a position of power. How often have I seen book covers with a hero dead center? All the time. But how

²²https://www.youtube.com/watch?v=SBd3g4uLEfo&list=PLc6Yj5Qx5FE9Z7sRz50_B2fbM42ck9W_q&index=6

often is that hero a POC? Not often enough. I wanted this beautiful brown girl to be in that classic hero's pose — center stage, looking right at you, like a badass. [...] These covers are everything I could have hoped for — everything I wanted to see as a kid in my fantasy book covers — but never did. (Franklin, 2017)

1.1.3 Tomi Adeyemi

Tomi Adeyemi, la plus jeune des autrices de notre corpus, naît en 1993 à Chicago de parents nigériens installés aux États-Unis. Elle étudie la littérature à Harvard puis obtient une bourse d'étude pour une année au Brésil, où elle étudie la mythologie ouest-africaine à l'origine de son roman.

À travers ses origines ethniques et culturelles, Adeyemi s'inscrit, comme Tahir, parmi les autrices d'#OwnVoices. Sa carrière est peut-être plus médiatisée encore que celle de Tahir (alors qu'elles sont représentées par la même agence littéraire) car la cause des Afro-américains aux États-Unis est intrinsèquement liée à l'histoire du pays, notamment au regard de la ségrégation raciale et de l'esclavage : deux des thèmes dont Adeyemi traite dans son roman. Si, comme Tahir et Roth, elle évoque *Harry Potter* comme une de ses influences majeures, elle remarque l'absence de personnages non-blancs dans la littérature YA et évoque même l'œuvre de Tahir, parue trois années avant la sienne, comme lui ayant donné mentalement la « permission »²³ d'emmener ses lecteurs dans un monde narratif de fantasy « autre que blanc ».

Plus largement étendue au processus même qu'est l'écriture, Kathleen Jamie écrit à propos de cette notion :

It seems to me that much of writing is about permission. I mean here the long process of becoming a poet of any authority. This process lasts a lifetime and overarches the writing of individual poems.

Each development in our writing begins when we seek permission to approach it; to approach a new area of experience. We ask permission, that is, to blunder into a delicate place. We ask permission to assume ownership, and appropriate to ourselves whatever it is our writing is moving toward. How much of history or nationhood may we assume to ourselves? May we plunder the past? Reveal the secret histories of our lovers, and families? Be intellectual? Be a poet at all? It's a courtesy, which at times hardens into a moral question, this 'May I?' (dans Herbert *et al.*, 2000, pp.277-278)

De retour vers les autrices du corpus, cette idée « d'autorisation » nous paraît intéressante à plusieurs égards. Premièrement du point de vue linguistique car, si Tahir dans son œuvre autorise très peu la présence d'autres langues, Adeyemi va en quelque sorte *plus loin* et intègre du Yoruba dans son ouvrage à de nombreuses reprises. Ces passages ne sont d'ailleurs pas traduits et donc totalement opaques pour un lecteur américain « lambda ». Ensuite, du point de vue ethnique, Adeyemi déplore le manque de représentation des populations afro-américaines et noires dans l'art et admet ne s'en être rendue compte qu'à l'âge adulte face aux

²³https://www.youtube.com/watch?v=SBd3g4uLEfo&list=PLc6Yj5Qx5FE9Z7sRz50_B2fbM42ck9W_q&index=6

critiques constantes, ces dernières années, de choix d'acteur·rices noir·es pour représenter des personnages initialement blanc·hes ou dont l'ethnie n'est pas spécifiée. Un sentiment que nous partageons entièrement en tant qu'auteur noir.

C'était par exemple le cas pour Cinna, personnage de *The Hunger Games* (Collins, 2008) interprété par Lenny Kravitz dans l'adaptation cinématographique. De la même manière, en 2019, l'acteur britannique Idris Elba, né de père Sierra-Léonais et de mère Ghanéenne, décide même de refuser le rôle de James Bond face à la vague de racisme à son encontre quant à sa *potentielle* nomination pour le rôle culte, jusqu'ici toujours interprété par des acteurs blancs. Nous pourrions aussi mentionner le personnage de conte de fée de *La Petite Sirène* interprété par l'actrice afro-américaine Halle Bailey dans l'adaptation à paraître en 2021.

Au-delà de cela, Adeyemi admet (et nous faisons personnellement écho à ce ressenti et ce vécu de manière identique) que plus jeune elle ne s'autorisait tout simplement pas à écrire des personnages afro-américains ou noirs qui lui ressembleraient :

The worst part about it is that I didn't consciously think about it, but I subconsciously internalised it. [...] That's why I am so militant about representation now, because I know all the self-esteem issues I went through and how I internalised that. I deeply believed that I wasn't worthy – that I couldn't be in the stories even *I* was creating. I don't want anyone else to feel like that. (Kembrey, 2018)

1.2 Trois œuvres du « Coming of age »

Tel que nous l'avons exposé aux différentes parties du chapitre I, le YA, comme son lectorat, est caractérisé par sa nature « insaisissable et amorphe » (Cart, 2016a p.3 ; notre traduction, plus tard abrégé en *n.t*), notamment parce qu'il met en scène cette période charnière, et difficile à délimiter, qu'est la zone de transition et de chevauchement entre le monde de l'innocence—ou de l'enfance—et le monde adulte.

Si nous ne rentrons en détail dans les œuvres que lors de l'analyse narratologique au cinquième chapitre de cette étude, il convient dès cet instant d'établir que chacune des œuvres du corpus principal se veut représentative de cet aspect particulier du genre YA. Tris, le personnage principal de *Divergent*, doit quitter son foyer à l'âge de seize ans, se conformer aux valeurs de la faction qu'elle rejoint et découvrir qui elle est ; Zélie, l'héroïne d'Adeyemi, voit son village natal réduit en cendres et s'aventure à ramener la magie vers son peuple victime de génocide et Laïa, l'héroïne de Tahir, voit sa famille assassinée lors d'un raid de l'empire et doit se faire espionne afin d'aider la Résistance. Chaque récit articule en effet cet élément *sine qua non* du roman YA.

1.3 Un focus sur les premiers tomes

Pour cette étude, nous avons fait le choix d'étudier uniquement les premiers tomes de ces saga littéraires, alors que chaque récit se déroule sur plusieurs volumes :

- *Divergent* est une trilogie publiée entre 2011 et 2013.
- *Children* est une trilogie en prévision, le premier tome étant paru en 2018 et le second, *Children of Virtue and Vengeance*, en 2020.
- *Embers* est une quadrilogie publiée entre 2015 et 2020. Le quatrième tome paraît alors que nous rédigeons cette thèse, en décembre 2020.

Bien entendu, nous prendrons en compte les tomes suivants des différents récits car ils viendront indéniablement éclairer notre analyse narratologique. Néanmoins les raisons derrière ce choix d'analyse des premiers tomes sont multiples.

En premier lieu, nous souhaitons faire une analyse en profondeur, ce qu'un volume de dix romans plutôt que trois ne permettrait pas durant la durée limitée de ce travail de doctorat. Ensuite, le fait que ces premiers tomes en eux-mêmes soient des bestsellers et mettent en scène la notion de « coming of age » nous permet de les considérer comme représentatifs des phénomènes que nous souhaitons exposer. Enfin, et surtout, ces premiers tomes seront de fait *d'avantage* représentatifs de la notion d'immédiateté qui constitue notre hypothèse principale.

Le récit qui se déroule dans son entièreté sur *l'ensemble* des tomes de ces sagas ne saurait être « pris en cours » et, même si un résumé habile est souvent présent dans les premières pages du second tome, il est inconcevable de faire omission du premier tome. Mais surtout, au regard du lecteur comme de l'auteur, c'est lors de ces premiers tomes que tous les déploiements narratifs d'accroche seront effectués (introduction des personnages, nature du *worldbuilding*, élément déclencheur des péripéties principales, nature de la force d'opposition etc.). Et ce sont ces éléments indissociables d'un roman YA, qu'il se tienne en un seul volume ou qu'il s'agisse d'un premier tome de série, que nous souhaitons analyser.

1.4 Des œuvres à succès

Un des critères primordiaux que partagent ces trois œuvres est leur succès éditorial aux États-Unis. Dans le but d'analyser un phénomène précis, nous n'étendrons pas notre analyse

aux publications étrangères de ces romans ; bien qu'ils aient tous trois été traduits en français. Une étude traductologique nous aurait potentiellement emmené trop loin dans le domaine de la réception pour le périmètre de cette thèse. Dans un premier temps, il nous faut donc définir leur succès.

Pour ce faire, nous avons sélectionné trois critères :

- La reconnaissance du statut de 'bestseller' basé sur les ventes (comptabilisées par Publishers Weekly) et la présence continue sur la NYT YA Bestsellers' list.
- La note moyenne attribuée par les lecteurs-internautes sur le site Goodreads.com
- Les prix littéraires attribués.

Ces critères ne sont bien sûr pas absolus et ne sont pas gages de qualité littéraire. Il nous faudra faire la différence entre succès éditorial et qualité littéraire lors de nos analyses. Néanmoins il est indéniable qu'ils sont témoins d'une visibilité qui contribue au succès éditorial des œuvres, de l'intérêt de leur lectorat, et les définissent comme œuvres représentatives de ce qu'est un succès littéraire au sein du genre YA aux États-Unis durant la décennie 2010.

1.4.1 Divergent

La première œuvre de notre corpus est certainement celle qui, à ce jour, a connu le plus de succès puisqu'elle a été adaptée au cinéma par Neil Burger en 2014 et a généré plus de 280 millions de dollars de recette²⁴. Il va sans dire que le roman bénéficie d'une couverture médiatique accrue et qu'il est considéré comme un des ouvrages YA de référence dans l'univers de la dystopie. Notre expérience en tant que vendeur en librairie nous permet également d'attester de sa présence continue dans la sphère éditoriale française et dans les librairies indépendantes comme les grands groupes.

Au regard de la liste du *New York Times*, *Divergent* entre sur la liste le dix novembre 2013, se classant à la première place dès son arrivée. La création d'une seconde liste de bestsellers sur le site intitulée « *Children's series* » permet aux ouvrages faisant partie d'une trilogie, quadrilogie ou autre de demeurer sur les listes. Ainsi, *Divergent* demeure listé jusqu'au 21 février 2016, ayant cumulé au total 99 semaines de présence.

²⁴ <https://www.boxofficemojo.com/release/r13763308033/>

Sur le site Goodreads.com, *Divergent* cumule au jour de notre rédaction 2,718,387 notes de lecteurs et 106,170 critiques, lui conférant une note moyenne de 4,2/5.²⁵

Enfin, *Divergent* obtient deux prix et une nomination :

- Il est plébiscité « favorite book » par les lecteurs sur Goodreads.com en 2011²⁶ Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce prix n'est pas remis au sein de la catégorie YA.
- Il reçoit également le prix *Young Reader's Choice Award* (établi pour la première fois en 1940) dans la catégorie *senior*²⁷ (l'équivalent des élèves de terminale en France).
- Il est aussi élu parmi la « Best Fiction for Young Adults » par la YALSA en 2012²⁸ et figure également dans le « Top Ten ».

Déjà en 2014, l'ensemble de la série, soit les trois tomes, cumulait 6,7 millions d'exemplaires vendus (combinaison des ventes d'éditions reliées, brochées et numériques).²⁹

1.4.2 An Ember in the Ashes

Le second roman sélectionné pour notre corpus est peut-être celui dont le succès est « moindre ». Néanmoins il répond également à nos critères. L'œuvre de Tahir parue en 2015 est aujourd'hui traduite en plus de trente langues. Au moment de rédaction, l'adaptation cinématographique n'a pas encore été réalisée, cependant un article paru sur le Wall Street Journal semble confirmer que les studio *Paramount Pictures* auraient acheté les droits d'adaptation en 2014³⁰, ce qui bien sûr ramènera le texte source sur le devant de la scène et entérinera davantage son succès éditorial.

Selon les critères que nous avons sélectionnés, *An Ember in the Ashes* entre sur la liste du NYT le 17 mai 2015 et sort de la liste le 28 juin de la même année, cumulant six semaines de présence. Il est à noter que les deux tomes suivant le premier (*A Torch against the Night*, publié en 2016 et *A Reaper at The Gates*, paru en 2018) figurent aussi sur la liste dès leur sortie.

²⁵ <https://www.goodreads.com/book/show/13335037-divergent>

²⁶ <https://www.goodreads.com/choiceawards/best-books-2011>

²⁷ <https://web.archive.org/web/20160517204146/http://www.pnla.org/yrca-2014-nominees>

²⁸ <http://booklists.yalsa.net/book/10553/divergent>

²⁹ <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-industry-news/article/61447-for-children-s-books-in-2013-divergent-led-the-pack-facts-figures-2013.html>

³⁰ <https://blogs.wsj.com/speakeasy/2014/06/23/book-cover-reveal-an-ember-in-the-ashes-by-sabaatahir-exclusive/>

Publishers Weekly n'a à ce jour pas publié de chiffres, il nous est donc impossible de les obtenir.

Au moment de rédaction, l'ouvrage de Tahir cumule 156,775 notes de lecteurs sur Goodreads.com et 20,676 critiques, lui conférant une note de 4,3/5.³¹

Si l'ouvrage bénéficie à ce jour de moins de couverture médiatique que *Divergent*, notre ressenti personnel à la lecture, avant d'entamer ce travail de recherche, était qu'*Embers* faisait état de plus de littéarité que les deux autres œuvres du corpus, ou même que beaucoup d'œuvres appartenant au genre, en termes de style. Et cela semble se traduire par sa nomination pour de nombreux prix entre 2015 et 2018:

- Le prix *Goodreads Choice Award* (dans les catégories *Best Young Adult Fantasy* et *Debut author*) en 2015.³²
- Le Milwaukee Teen Book Award en 2016.³³
- Le People's Choice Award, qu'il remporte en 2016 (catégorie Favorite Fantasy).³⁴
- Le David Gemmel Morningstar Award en 2016³⁵
- Le Children's Book Council Award en 2016.³⁶
- Le Lincoln Award pour meilleur roman en 2018³⁷
- Le Evergreen Teen Book Award (dans la catégorie roman jeunesse)³⁸
- Le Magnolia Award en 2018.³⁹
- *Embers* est élu parmi les livres « *Best Fiction for young adults* » par la YALSA en 2016⁴⁰

Il figure également sur la liste « Best YA books of the decade » établie par Entertainment Weekly⁴¹ en 2019.

³¹ <https://www.goodreads.com/book/show/27774758-an-ember-in-the-ashes>

³² <https://www.goodreads.com/choiceawards/best-young-adult-fantasy-books-2015>

³³ <https://mkecountyteenbookaward.tumblr.com/page/2>

³⁴ <http://peopleschoice.com/2016/01/29/favorite-books-2016-winners/>

³⁵ <http://www.gemmellawards.com/morningstar-award-2016/>

³⁶ <http://www.cbcbooks.org/cbc-book-lists/2016-finalists/>

³⁷ <https://drive.google.com/file/d/0B6qALx3d7xJ0R3o1Vki0c1RxOUU/view>

³⁸ <https://web.archive.org/web/20180105233603/https://evergreenbookaward.org/child-page/>

³⁹ <https://www.usm.edu/childrens-book-festival/magnolia-award>

⁴⁰ <http://booklists.yalsa.net/book/10472/an-ember-in-the-ashes>

⁴¹ <https://ew.com/books/2019/12/13/best-ya-novels-2019-decade/>

1.4.3 *Children of Blood and Bone*

L'ouvrage d'Ayedemi, qui est le plus récent parmi notre corpus, nous semble être un succès établi aussi bien qu'il est un succès en puissance. Au moment de rédaction, une adaptation cinématographique confirmée par l'autrice sur la plateforme Twitter en février 2019⁴² est déjà en préparation par les studios Lucasfilm. Nous notons également que *Children* constitue un cas particulier car, au-delà de s'inscrire dans son genre et sa décennie, il paraît véritablement à un moment clef du point de vue social.

Publié au mois de mars 2018, il suit de près le film *Black Panther* (Coogler, 2018), adaptation cinématographique du premier super-héros noir aux États-Unis du même nom (dans *Fantastic Four*, volume 52, Kirby & Lee, 1966), qui sort au cinéma le 29 janvier de la même année, reçoit sept nominations aux Academy Awards⁴³, 3 nominations aux Golden Globes⁴⁴ et génère plus d'un milliard de recette.⁴⁵ *Black Panther* est plébiscité par les spectateurs aussi bien que par les critiques pour son casting d'acteurs africains et afro-américains, la variété des cultures africaines qu'il met en scène, son scénario (qui évoque peut-être, de loin, celui d'*Hamlet*) et son propos orienté autour du passé esclavagiste des États-Unis et les droits civiques. Par ailleurs, dans une interview donnée le jour de la sortie du roman auprès de *Good Morning America*, Adeyemi évoque que son récit est « like Black Panther but with magic »⁴⁶, pleinement consciente que son œuvre se trouve dans son sillage.

Dans le cadre de l'ouverture à la diversité multimodale et transmédiatique que nous évoquons au chapitre I, *Children of Blood and Bone* se classe donc parmi les œuvres qui marquent l'année 2018, que nous identifions comme charnière, aux côtés de *Black Panther*, du roman YA d'Angie Thomas, *The Hate U Give* (2017), qui dénonce les violences policières à l'encontre des Afro-américains aux États-Unis (présent sur la liste de bestsellers du New York Times depuis 150 semaines à la date du 21 Janvier 2020) mais aussi du film du réalisateur engagé et contestataire Spike Lee, *BlacKkKlansman* sorti au mois d'août 2018, qui dénonce l'existence continue du Ku Klux Klan et les émeutes suite au rassemblement ultra-nationaliste à Charlottesville en 2017.

La présence de *Children* sur la liste du New York Times est continue depuis sa sortie, soit 108 semaines depuis son entrée à la première place le 25 mars 2018. Les chiffres de vente ne sont malheureusement pas consultables à ce jour.

⁴² https://twitter.com/tomi_adeyemi/status/1098668908192530432

⁴³ <https://oscar.go.com/news/winners/oscar-winners-2019-live-updates-to-come>

⁴⁴ <https://www.goldenglobes.com/articles/nominations-announced-76th-golden-globes>

⁴⁵ <https://www.boxofficemojo.com/release/r12992866817/>

⁴⁶ https://www.youtube.com/watch?v=A-r2g_UQ1Ak

Sur Goodreads.com, *Children* comptabilise à ce jour 111,364 avis et 19,526 critiques, générant une note de 4,15/5⁴⁷.

Pour ce qui est des récompenses, le roman reçoit :

- Le *Andre Norton Award for Young Adult Science Fiction and Fantasy* en 2018⁴⁸
- Le *Lodestar Award for Best Young Adult Book* décerné par le site HugoAwards, dont les prix sont très prisés dans les genres de la science-fiction et la fantasy.

Adeyemi est également récompensée en tant que *Best Debut author* par la plateforme Goodreads en 2018 avec plus de 260 000 votes⁴⁹ et, comme celui de Tahir, le roman est placé sur la liste Best Fiction for Young Adults 2019 par la YALSA⁵⁰.

2. Corpora de référence

2.1 Corpus YA « élargi »

Comme nous le mentionnions en introduction, nous aurons recours lors de nos analyses stylistiques à deux *corpora* supplémentaires. Le premier sera un corpus YA « élargi » que nous avons constitué pour cette étude, ce qui permettra de vérifier si les phénomènes stylistiques observés au sein du corpus principal se vérifient plus largement. Dans l'optique d'être représentatif et pertinent, ce corpus sera constitué de 25 œuvres à succès publiées après l'année 2000, (pour la majorité entre 2010 et 2020), incluant nos trois œuvres principales. À nouveau, il serait impossible de mener une étude exhaustive, cependant notre choix n'est pas pour autant arbitraire en ce que nous avons sélectionné des œuvres qui ont toutes figurées sur la *New York Times Bestseller list*. Certaines ont également reçu des prix littéraires et/ou ont été adaptées au cinéma ou en série TV. Ces œuvres s'inscrivent également toutes dans un des sous-genres des littératures de l'imaginaire (science-fiction, fantasy, fantastique ou dystopie). Enfin, nous avons sélectionné une œuvre par auteur·rice afin que notre étude stylistique ne soit pas affectée par le

⁴⁷ <https://www.goodreads.com/book/show/34728667-children-of-blood-and-bone>

⁴⁸ <https://nebulas.sfwawards.org/award/andre-norton-award/>

⁴⁹ <https://www.goodreads.com/choiceawards/best-debut-author-2018>

⁵⁰ <http://www.ala.org/yalsa/2019-best-fiction-young-adults>

style d'un·e auteur·rice en particulier. La liste des œuvres figure dans notre bibliographie à la rubrique « Corpus YA élargi ».

2.2 Corpus de l'imaginaire du 20^{ème} siècle

De la même manière que notre corpus YA élargi, le corpus de l'imaginaire du 20^{ème} siècle est composé de 25 œuvres, menant ainsi le volume total de tous nos *corpora* à 5 millions de mots que nos outils stylométriques analyseront dans la partie stylistique de ce travail de recherche.

Étant donné le caractère nouveau, non pas de la littérature YA (comme nous l'avons exposé au chapitre I), mais de la littérature YA *de l'imaginaire*, il aurait été complexe de constituer un corpus aussi large d'œuvres du 20^{ème} siècle *toutes* à destination de la jeunesse. Nous avons donc constitué ce corpus grâce aux œuvres fondatrices et aux œuvres à succès des littératures de l'imaginaire, dont les œuvres YA contemporaines s'inspirent et se nourrissent. Toutes les œuvres que nous avons sélectionnées s'inscrivent ainsi, soit dans le genre de la science-fiction (incluant les romans d'anticipation et les romans de dystopie) soit dans le domaine de la fantasy (fantasy ou fantastique) ; toutes publiées pendant la seconde moitié du 20^{ème} siècle, entre 1949 et 1999 (à l'exception de celle de Tolkien, publiée en 1937).

De même que les œuvres du corpus YA élargi, toutes les œuvres du corpus du 20^{ème} siècle ont été (ou sont encore) des œuvres célèbres, adaptées au cinéma ou à la télévision ou détentrices de prix littéraires (bien souvent le prix Hugo, qui est un des plus prestigieux des littératures de l'imaginaire) ; certaines, si elles sont moins connues, nous viennent d'auteur·rice·s qui sont des figures proéminentes du genre, tel que Neil Gaiman pour le fantastique ou David Gemmel pour la fantasy.

La présence de certaines œuvres pourra surprendre car elles sont souvent perçues comme des monuments de la *Littérature*, avec une majuscule, enseignées dans les classes du secondaire et à l'Université, ou étudiées depuis des décennies. Nous pensons à *Fahrenheit 451* de Bradbury (1953) ou à *1984* (Orwell, 1949). De telles œuvres ont cependant leur place dans ce corpus car, via leurs thématiques et leurs éléments narratifs, elles s'inscrivent en tant qu'œuvres appartenant à l'imaginaire. Au-delà de cela, certaines s'érigent véritablement en tant qu'œuvres *fondatrices* de leurs genres :

- Pour la dystopie, qui est un sous-genre de la science-fiction, y figurent *1984* (1949) d'Orwell, *Fahrenheit 451* (1953) de Bradbury ou encore *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood (1985).

- Pour la science-fiction plus imaginative—ou plus poussée, dirons-nous—nous y ajoutons *Foundation* d'Asimov (1951), le premier volume du *Cycle des Robots* qui a lui seul vient influencer pléthore d'œuvres romanesques comme cinématographiques dès lors qu'elles traitent de robotique ou *The Moon is a Harsh Mistress* (1966) de Heinlein.

- Pour la fantasy, y figurent *The Hobbit* (1937), Tolkien étant considéré comme le père de la fantasy, mais aussi *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (Rowling, 1997) et *A Game of Thrones* (Martin, 1996) qui, si elles appartiennent à la toute fin du 20^{ème} siècle, sont des œuvres dont le rayonnement médiatique et littéraire est tel que nous considérons qu'elles ne sont pas synchrones avec les œuvres YA mais véritablement sources d'inspiration pour elles.

Une grande partie des œuvres de ce corpus n'est pas strictement destinée à la jeunesse, mais c'est en tant qu'œuvres phares de l'imaginaire dans leurs sous-genres respectifs qu'elles s'inscrivent en *amont* des œuvres YA de l'imaginaire et font de ces dernières leurs héritières littéraires. La liste complète figure également dans notre bibliographie à la rubrique « Corpus de l'imaginaire du 20^{ème} siècle ».

Enfin, nous avons visé une certaine parité : en regroupant les deux *corpora*, nous comptons 22 autrices et 28 auteurs (18 autrices et 7 auteurs au sein du corpus YA ; 4 autrices et 21 auteurs au sein du corpus du 20^{ème} siècle).

3. Une approche poïétique

Un point primordial qu'il convient d'établir au regard de ce travail de thèse est la perspective présente à la genèse de notre réflexion qui nous a permis d'adopter l'approche que nous nommons ici *poïétique* ou *créative*.

Si l'angle de recherche que nous adoptons est bien évidemment herméneutique en partie, puisqu'il s'agira d'analyser et donc d'interpréter les supports littéraires qui constituent nos *corpora*, notre objectif sera principalement de dévoiler les mécanismes narratifs et stylistiques de ces récits, notamment dans une perspective de transfert des connaissances. En effet, si le sens de ces récits n'a rien d'obscur, leurs rouages ne sont pas pour autant mis en lumière. Nous n'adopterons en somme pas uniquement la position de l'esprit critique et observateur, donc du chercheur, mais celui de l'esprit critique *créatif*.

Bien que l'objectif de cette thèse ne soit pas de générer un texte de fiction, elle se voudra outil de redéploiement, créatif et/ou pédagogique, d'agentivité et d'appropriation langagière, afin de dépasser le stade de la compréhension interprétative, révélatrice de savoir-*faire* et pas uniquement savoir *voir*. Dans cette optique, l'image de Raphaël Baroni nous semble on ne peut plus adéquate lorsqu'il avance que « savoir démonter l'horloge, c'est devenir, jusqu'à un certain point, maître du temps » (2017a, p. 22).

Comme la définit René Passeron : « La poïétique a pour objet topique, non tant l'auteur qui agit ou l'œuvre qui censément apparaîtra, mais le *travail*-même qui prend place entre l'auteur et l'objet qu'il produit. » (1994, p.2) Nous mettons l'emphase grâce à l'italique sur le mot « travail » puisqu'il s'agira toujours d'observer les phénomènes stylistiques comme narratologiques du point de vue de l'esprit créatif face à ses choix. Il s'agira donc, dans un premier temps, d'ouvrir notre champ de recherche au-delà du monde universitaire. Pour ce faire, nous nous proposons d'amener une nouvelle notion qui, plutôt que de se confondre avec celle d'*Intensio Auctoris* proposée par Umberto Eco (1992)—donc « ce que l'auteur voulait dire » (p.23)—adopte la même structure : *Scientia Auctoris*, ou le *savoir auctorial*.

3.1 La figure de l'auteur·rice

De premier abord, nous précisons ici qu'au sein de notre travail de thèse, nous ferons référence à la figure générique de *la personne qui écrit* (« the writer » en anglais, qui a l'avantage d'être non-genré) grâce à l'écriture inclusive. Lorsque nous parlons d'un·e auteur·rice spécifique, le féminin ou le masculin sera utilisé en fonction du sexe de la personne citée. Par soucis de clarté et pour en faciliter la lecture, nous n'avons pas étendu l'utilisation de l'écriture inclusive à toute l'écriture de cette thèse et nous ne l'utilisons que de manière ponctuelle lorsqu'il nous paraît pertinent de convoquer le masculin *et* le féminin.

Cette décision est motivée par plusieurs raisons mais il s'agit surtout d'un engagement moral personnel. La recherche en psychologie et en sociologie s'interroge depuis plusieurs décennies quant à l'impact du langage sur notre perception de la réalité (Bourdieu, 1998 ; Chatard et al. 2005 ; Baudino, 2006 ; Thibodeau *et al.*, 2017) et nous considérons l'utilisation du masculin, qui grammaticalement « l'emporte sur le féminin » dans la langue française, comme vecteur d'un effet cognitif indéniable, et ce en dépit de la croyance selon laquelle le masculin peut être « neutre ». Une référence à « l'auteur » convoque l'image première de l'auteur *homme* à la lecture (de même que lorsque nous parlons « d'enseignants » ou « d'étudiants » au masculin, qui viennent masquer la présence d'une vaste majorité de femmes

en anglistique et en études anglophones), aux dépens des Virginia Woolf, des Jane Austen, des Simone de Beauvoir, des Katherine Mansfield, des J.K. Rowling et des Toni Morrison. En effet, nous sommes d'accord avec cette dernière lorsqu'elle déclame : « Oppressive language does more than represent violence. It *is* violence. » (dans Temple, 2019)

L'existence même des deux paragraphes que nous venons de rédiger s'accorde d'ailleurs avec les propos de Bourdieu à ce sujet, lorsqu'il explique que « la force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification » (1995, p. 19).

3.1.1 *L'auteur·rice en tant que spectre*

À notre sens, cette figure de l'auteur·rice est un sujet qui génère de nombreux débats au sein de la critique littéraire ; notamment son statut *en tant que* sujet, au sens où l'entend la discipline de la psychologie, mais aussi son existence même en tant que génitrice du texte. Notons que lorsque nous utilisons le terme « auteur·rice » dans ce travail de recherche, nous faisons référence uniquement à l'auteur·rice *de fiction* et non pas à l'auteur·rice générique. Le chercheur, auteur·rice d'articles ou d'ouvrages scientifiques, en ferait bien entendu partie.

Bien qu'ils aient déjà plus de quarante ans, les propos suivant nous semblent aujourd'hui encore traduire parfaitement le sentiment de nombre de penseurs du monde universitaire, et aussi faire écho à notre propre cursus au sein de l'université française : « I was trained to believe that the text is the most important thing, that the author's intentions are not recoverable, and that the reader's feelings are irrelevant. These beliefs derive from the assumption of critical objectivity » (Bleich, 1975, p.16). On affirme bien souvent que *le texte* est ce qu'il y a de plus important : ce que tout étudiant de littérature a forcément entendu au cours de ses études, et que tout enseignant a certainement affirmé à un moment où un autre de sa carrière. Bleich emploie les mots « not recoverable » en toute connaissance de cause, puisqu'il amène dans cet article une notion similaire à celle que nous souhaitons proposer ici. Nous notons donc qu'il emploie (au regard de l'intention) « not recoverable » et non pas « irrelevant », non-pertinent ou hors de propos.

En effet, l'inaccessibilité est véritablement ce qui caractérise l'intention de l'auteur·rice de manière primordiale depuis que la littérature existe, et qui vient perdurer lorsque, à leur tour devenus « classiques », les penseurs grecs tels que Platon ou Aristote sont étudiés au Moyen-âge, et le sont encore aujourd'hui. L'auteur·rice et ses intentions, à moins qu'elles soient laissées de manière manuscrite et donc consultables (ce qui fait certes l'objet de la recherche lorsqu'il existe des archives), deviennent spectres à jamais inaccessibles. Nous convenons qu'il

va donc de soi de les occulter. Mais qu'en est-il lorsque l'auteur·rice est contemporain·e et l'argument de l'inaccessibilité rendu potentiellement invalide ?

Le premier élément de réponse se trouve d'ores et déjà au sein des propos de Bleich, lorsqu'il mentionne la notion de « critical objectivity ».

3.1.2 *L'argument de l'objectivité.*

Sans pour l'instant nous intéresser aux théories de la réception, le premier argument qui vient réfuter l'intention de l'auteur·rice est souvent celui de l'objectivité. Le critique littéraire influencé par le structuralisme s'intéresse surtout au texte, il se doit de demeurer impartial et sa réflexion non-parasitée par les éléments biographiques de l'auteur·rice. L'étudiant qui, par malheur, s'aventure à s'y intéresser afin d'approfondir son interprétation du texte est bien souvent considéré comme ingénu par le professeur, comme en témoigne le propos suivant de Mary Galbraith qui évoque : « the naivete of literary analysis built on simplistic equations between the subjectivity of the author and the intentionality found in his or her work » (1995, p. 2).

Or, le *paradoxe de l'observateur* (Labov, 1973) nous semble inéluctable en littérature aussi bien qu'il l'est en psychologie et cette objectivité des critiques littéraires, ne s'intéressant qu'au texte en lui niant toute origine ou destinataire, est une construction quelque peu fragile. Si ses travaux aboutissent certes à une construction de l'objectivité en psychanalyse, Sigmund Freud précisait également :

In the first place, our organization, that is—our mental apparatus—has been developed precisely in the attempt to explore the external world, and it must therefore have realized in its structure some degree of expediency; in the second place, it is itself a constituent part of the world which we set out to investigate. (1971, p. 54)

L'observateur faisant partie du monde qu'il observe, tel que l'avance Freud, amène l'argument selon lequel toute analyse, toute perception, est potentiellement subjective. Au-delà de cela, même si nous admettrons l'existence de degrés de subjectivité, cette observation vient tempérer la prépondérance que la science attribue à l'objectivité. Nous ne souhaitons pas nier l'existence de l'objectivité par ces propos. Mais, même au sein du domaine de la psychanalyse, et quand bien même le thérapeute déploierait une méthode dite « objective », il demeure lui-même face à sa propre subjectivité lors de son analyse du patient. C'est par ailleurs ce qu'exprime Stanley Fish vis à vis de la critique littéraire :

The point is that, while there are always mechanisms for ruling out readings, their source is not the text but the presently recognized interpretive strategies for producing the text. It follows, then, that no reading, however outlandish it might appear, is inherently an impossible one. (1980, p.347)

Au sein de la discipline qu'est l'analyse littéraire, l'existence même d'interprétations diverses d'un même texte est ainsi la preuve que la démarche est profondément subjective.

3.1.3 L'auteur·rice : rival·e et ennemi·e ?

Au-delà de l'argument de l'objectivité, l'émergence de la Nouvelle Critique dans les années 1940 (Ransom, 1941 ; Brooks, 1947 ; Beardsley et Wimsatt, 1949) est une réponse cinglante à toute possibilité d'autorité venant d'échanges avec l'auteur·rice. « Critical inquiries are not settled by consulting the oracle » concluent Beardsley et Wimsatt (1949, p.21). En somme, l'opinion de l'auteur·rice, ou l'*oracle*, n'a pas sa place dans la critique qui est faite du texte. Ce sur quoi les héritiers de la Nouvelle Critique (critiques littéraires comme enseignants) s'accordent encore parfois aujourd'hui, malgré l'émergence des théories de la réception et du post-structuralisme dans son ensemble. La véhémence de certains critiques ou d'universitaires à l'encontre de toute analyse d'intention auctoriale fait pratiquement de l'auteur·rice—au-delà d'un spectre inéluctablement inaccessible—un·e *ennemi·e*, un·e *rival·e* dont l'intention serait une menace à l'autorité intellectuelle établie par le critique lors de son analyse—à sa *raison d'être*, osons-nous dire.

Or, la coexistence de l'intention auctoriale et de l'interprétation du chercheur/critique n'est en aucun cas impossible. Et elle ne semble pas l'être pour les auteur·rice·s non plus. Dans *Les limites de l'interprétation*, Umberto Eco (dont le cas est intéressant car il jouit du double statut d'auteur de fiction et d'universitaire) imagine le scénario dans lequel l'auteur serait confronté à une divergence d'interprétation :

En excluant le cas de l'auteur pervers qui se retranche derrière un entêté : « Je n'ai jamais pensé dire cela, donc cette lecture est illicite », il reste deux possibilités. L'une, où l'auteur concède : « Je ne voulais pas dire cela, mais je dois convenir que le texte le dit, et je remercie le lecteur qui m'en a rendu conscient. » L'autre, où l'auteur argumente : « Indépendamment du fait que je ne voulais pas dire cela, je pense qu'un lecteur raisonnable ne devrait pas accepter une telle interprétation, car elle paraît peu économique⁵¹, et il ne me semble pas que le texte la soutienne. (1992, p. 92)

Il admet donc que l'auteur·rice, sachant nécessairement qu'il·elle sera interprété·e, se doit d'adopter une position réflexive quant à l'interprétation du lecteur—et *de facto* celle du

⁵¹ Lorsqu'il emploie le terme « peu économique » ici, Eco fait vraisemblablement référence à une interprétation qui demanderait plus de justifications, qui ferait moins sens ; ce qui fragiliserait sa plausibilité.

critique littéraire. C'est précisément ce que fait Philip Roth pour la BBC en 2011, lorsqu'il répond aux propos du critique du *New York Times* Frank Rich :

Philip Roth: "That book [The Plot Against America] was helped by a column in the *New York Times* by Frank Rich. (This was at the time Bush became President.) He said what I was doing was writing a kind of allegory about the Bush administration. And those years felt so powerless in the face of what they were up to that the book caught on. I had no intention at all of writing an allegory of the Bush administration."

Mark Lawson [L'interviewer]: "Can you understand, though, the fact that many readers and critics read that allegory into it – does that have any validity, or are they wrong?"

Philip Roth: No, they're not wrong. It isn't the way that *I* read the book, but each person makes use of the book in his or her own way."

(*Front Row*, BBC radio, juin 2011)

Par ailleurs, Eco résume véritablement la perspective que nous adoptons pour ce travail lorsqu'il souligne que, selon lui, l'intention auctoriale est « négligeable pour une théorie sémiotique de l'interprétation, mais certainement pas pour une psychologie de la créativité. En outre, comprendre le processus créatif signifie comprendre aussi comment certaines solutions textuelles sont issues du hasard ou de mécanismes inconscients » (1992, p. 97).

Au regard de l'intention auctoriale, Philip Pullman avance :

It would be frivolous to maintain that a writer's intention doesn't matter at all. There is also the related question of responsibility. If a writer produces a story that has the effect of inflaming (for example) racial hatred, can he or she disclaim responsibility by saying that whatever intention they had, it wasn't that, and that in any case their intention is irrelevant? To disclaim intention and responsibility altogether seems to me to regard the author as little more than an elaborate piece of voice-recognition software, taking down dictation from an unseen source. [...] Whatever my intention might have been when I wrote the book, the meaning doesn't consist only of my intention. The meaning is what emerges from the interaction between the words I put on the page and the readers' own minds as they read them. (2018, p. 108)

Ces propos nous permettent de mettre en exergue deux éléments. En premier lieu, l'intention de l'auteur·rice associée à la notion de responsabilité, que Pullman souligne ici. Comme l'écrivait Eco en qualifiant de « pervers » l'auteur·rice refusant de prendre en considération l'interprétation du lecteur, Pullman définit l'auteur·rice comme esprit créatif qui ne se dédouane pas de son intention et qui l'assume. De ce point de vue, l'intention auctoriale n'est plus seulement un élément subjectif dont le critique—dans son illusoire tentative

d'objectivité—souhaiterait se passer mais un engagement moral de la part de l'auteur·rice qu'il ne saurait ignorer.

Ensuite, le mot « interaction » nous permet clairement d'identifier la conception que Pullman a de la littérature comme un acte interpersonnel—tout comme Eco, que nous avons déjà cité, lorsqu'il publie *L'œuvre ouverte* (1965)—qui se crée dans l'intersubjectivité et n'a de sens que lorsqu'il est observé en tant que tel, rétablissant d'un même mouvement la légitimité de l'intention auctoriale et l'existence indéniable du lecteur, à laquelle nous nous intéressons dès à présent.

3.1.4 L'auteur·rice en tant qu'acteur·rice communicationnel·le

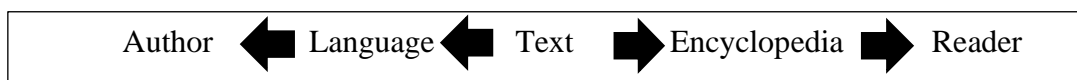
Comme le souligne Sandrine Sorlin dans *La Stylistique anglaise : Théorie et pratique* : « Les théories de la lecture font disparaître l'auteur de la triade littéraire, amputant l'échange communicationnel d'un de ses acteurs. » (2014, p. 100)

Des propos qui nous permettent ici de compléter le portrait de l'esprit créatif qu'est l'auteur·rice. Mais il nous faut en premier lieu nous référer à la théorie de la réception développée par l'École de Constance (Iser, 1972-1975 ; Jauss, 1978 ; Prince, 1973) :

The work is more than the text, for the text only takes on life when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader—though this in turn is acted upon by the different patterns of the text. [...] The fact that completely different readers can be differently affected by the 'reality' of a particular text is ample evidence of the degree to which literary texts transform reading into a creative process that is far above mere perception of what is written. (Iser, 1972, pp.2-6)

En effet, au cœur de la théorie de la réception se trouve la volonté d'établir la lecture, et donc l'écriture, comme des actes communicationnels entre deux participants : d'une part l'auteur·rice, de l'autre le lecteur, ce dernier depuis trop longtemps évincé de toute considération littéraire.

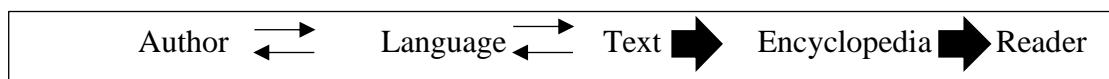
Dans la lignée de cette théorie se trouve la métaphore du philosophe du langage Jean-Jacques Lecercle, qu'il articule grâce au schéma A.L.T.E.R (*Author, Language, Text, Encyclopedia, Reader*) et que nous reproduisons ci-dessous (1999, p.40) :



Lecercle visualise ainsi une transmission du sens *bidirectionnelle* (incarnée par les deux flèches de gauche). Lui aussi assimile la littérature à un acte de discours (transmise du côté de l'auteur·rice par *la langue*, du côté du lecteur par ses connaissances extra-textuelles, ou

encyclopedia) et met le texte au cœur du processus, qui est bidirectionnel car l'auteur·rice n'a plus la maîtrise totale de l'interprétation de son texte dès lors que l'acte de communication fait intervenir un lecteur (comme l'explique Sorlin ; 2014, p.100).

Néanmoins, dans la perspective de recherche que nous adoptons, il nous paraît peu pertinent de concevoir ce mouvement ainsi. En effet, si nous reconnaissons qu'il existe ici une certaine bidirectionnalité, en ce que le texte, une fois réalisé et actualisé par la lecture, se transforme et peut effectivement revenir vers l'auteur·rice sous une autre forme, nous choisissons de ne pas retirer à l'auteur·rice son statut de *matrice* du texte. En ce sens, nous nous permettrions de modifier le schéma alter ainsi :



Ainsi, le schéma accepte la bidirectionnalité de la littérature en tant qu'acte communicationnel, sans toutefois quelque peu nier à l'auteur·rice son statut poétique et originel.

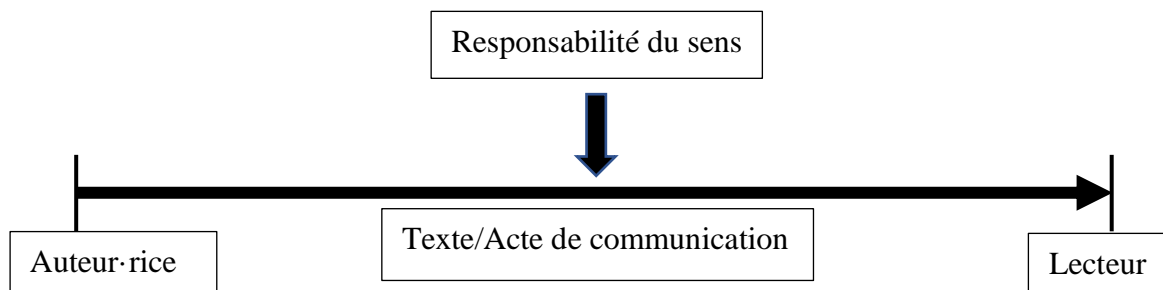
Dépassant l'affrontement avec la Nouvelle Critique, la théorie de la réception permet aussi, au sein de la stylistique, le développement de la théorie de la pertinence ou « Relevance Theory » (Grice, 1957 ; Sperber et Wilson, 2004 ; Clark, 2013) qui repose sur cette conception de la littérature comme un acte de communication, ci-dessous résumée par Anne Furlong :

Relevance Theory claims that the writer produces a text (an utterance) which provides evidence for the set of assumptions (propositional and non-propositional), ideas, feelings, impressions and so forth) that she wants her reader to recognise as having been intended by her. The reader may or may not also accept these assumptions as true or probably true, and adjust his view of the world accordingly. Even if this does not happen, however, communication is by definition successful if the reader recognises the interpretation the writer intended. Thus, in Relevance Theory, there is always an intending author, there is always some responsibility on the reader's part for the construction of the interpretation, and there is always an intended interpretation. (2002, p. 11)

La théorie de la pertinence permet ainsi de rétablir fermement l'auteur·rice en tant que participant·e à l'acte de communication. Au regard de l'herméneutique, nous retrouvons la notion de responsabilité qu'évoquait Pullman en 3.1.3, ici appliquée au sens, comme le précise Deirdre Wilson :

[With relevance theory] there is no single assumption or determinate set of assumptions that the author definitely intended to convey, but a continuum of stronger or weaker implicatures for which the responsibility is shared between author and reader.[...] The stronger the communication, the greater the author's responsibility for what is conveyed; the weaker the communication, the more the responsibility falls on the reader's side. (2011, p. 6)

Le mérite de cette approche est qu'elle ne vient en aucun cas nier, ni l'intention auctoriale, ni l'interprétation du critique, qu'elle place toutes deux sur un spectre de responsabilité tel que nous l'illustrons ci-dessous :



L'auteur·rice, à gauche du schéma et à l'origine du continuum, exprime le texte qui constitue un acte de communication dont le destinataire est le lecteur, à droite du schéma. La flèche verticale qui se trouve sur le dessus du schéma exprime ainsi la responsabilité du sens et de l'interprétation, qui pourra être placée à différents endroits de la flèche horizontale du sens, selon le degré de réussite communicationnelle (que la théorie de la pertinence évalue grâce à l'analyse stylistique).

Cependant, la théorie de la pertinence comme celle de Lecercle évoquée plus haut est bâtie sur la même fondation intellectuelle : la littérature est un acte communicationnel au même titre qu'un échange langagier. Or, est-ce vraiment le cas ?

Wilson avance au sujet des textes littéraires :

Like ordinary everyday utterances, [they] are full of lexical and syntactic ambiguities, referential and lexical indeterminacies, unarticulated constituents, loose, hyperbolic or metaphorical uses of language, ironies, witticisms and indications of attitude. Both literary texts and ordinary utterances must be treated as pieces of evidence about the communicator's intentions, and interpreted in a context which is not fixed in advance but constructed as part of the interpretation process. (2011, p. 4)

Nous ne souhaitons pas remettre en question l'efficacité novatrice de ce modèle d'analyse littéraire, qui se dresse au croisement de la linguistique et de la littérature—et dont nous emprunterons par ailleurs les techniques lors de nos analyses stylistiques. Mais la littérature peut-elle véritablement être mise sur le même plan que n'importe quel échange langagier ? L'acte d'écriture, tel l'acte de parole défini à l'origine par Paul Grice et ses maximes conversationnelles (1957) puis repris par la théorie de la pertinence, a-t-il *toujours* pour objectif la compréhension *limpide* du destinataire ?

Malgré son potentiel d'efficacité analytique, cette conception de la littérature nous paraît en partie réductrice, tout particulièrement dans la perspective poïétique dans laquelle nous nous plaçons. Elle permet certes de redonner une place à l'auteur·rice, et il est indéniable que l'acte d'écriture *est* un acte de communication, qui n'atteint son actualisation que lorsqu'il est complété par le lecteur lors de l'acte de lecture ; mais il est aussi un acte artistique et esthétique qui ne saurait se limiter à ce que l'analyse communicationnelle exige de lui. Nous argumentons ainsi que l'auteur·rice joue un rôle privilégié dans l'acte d'écriture/de lecture, qui ne saurait que davantage légitimer la valeur de ses savoirs.

Comme nous l'avons évoqué jusqu'ici, l'objectif de notre travail de recherche est de recentrer notre attention sur l'auteur·rice, en tant qu'acteur·rice communicationnel·le, mais primordialement en tant que *sujet* maître des mécanismes créatifs qu'il emploie et détenteur de savoirs et de savoir-faire.

Dans cette perspective, nous attirons particulièrement l'attention sur les conséquences rhétoriques et rédactionnelles de ce changement de paradigme, qui pourraient surprendre le chercheur en littérature. Lors des analyses narrato-stylistiques, nous plaçons souvent les autrices du corpus en tant que sujets *grammaticaux* de nos formulations, ce qui peut donner le sentiment que, à défaut d'être seul face au texte, nous l'étudions « côte à côte » avec l'esprit créatif en plein travail ; à côté de l'autrice qui rédige, réfléchit, corrige ou prend des décisions. Or, c'est précisément la position que nous souhaitons adopter et cela s'accorde également avec la dimension didactique de ce travail de recherche. Notre approche ne diffère pas des perspectives d'analyses littéraires plus *classiques*, en ce qu'elle revêt elle aussi une dimension herméneutique. Toutefois, sans du tout prétendre avoir accès aux pensées des autrices, il s'agira de reconstruire leurs processus créatifs (que l'étudiant en écriture créative pourra reproduire par émulation) et d'émettre des avis se voulant instruits par notre propre expérience en tant qu'auteur, leurs témoignages extratextuels et l'analyse narrato-stylistique.

3.1.5 *L'auteur·rice, être polymorphe*

Nous avons jusqu'ici évoqué plusieurs éléments relatifs à l'acte de lecture/écriture au regard de la littérature et des disciplines qui lui sont liées, telles que l'herméneutique, la stylistique et la narratologie : le texte, qui est l'élément central et le matériau premier, l'auteur·rice, que nous avons défini·e à la partie précédente et le lecteur, auquel nous nous intéressons ici afin de redéfinir clairement les rôles que chacun occupe.

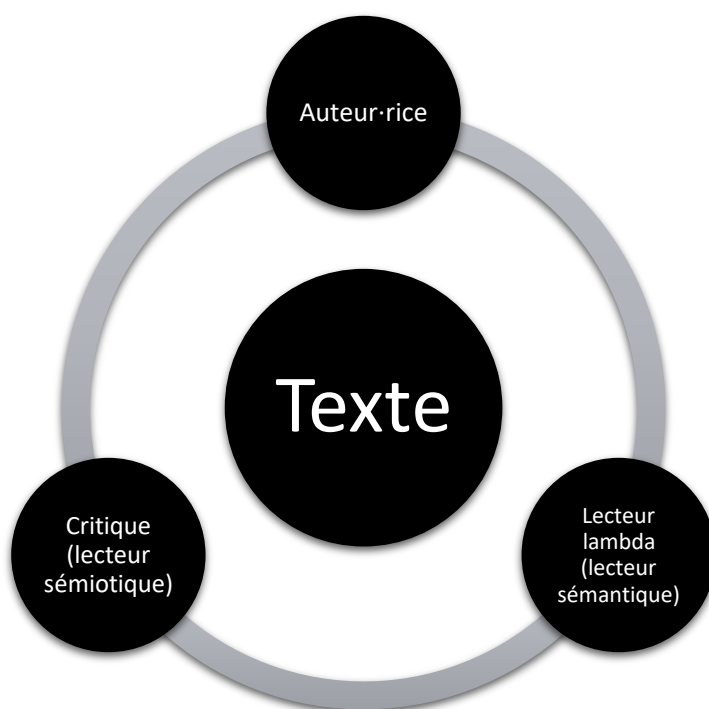
De par son statut d'observateur, le critique (catégorie sous laquelle nous regroupons le critique littéraire de profession et le chercheur universitaire dont la critique analytique est le champ de recherche) se place souvent de manière extériorisée par rapport à la lecture par souci d'objectivité, comme nous l'exposons en 3.1.2. Nous entendons par là qu'il s'extirpe volontairement de la catégorie des lecteurs afin de devenir observateur et rentrer dans son rôle d'autorité interprétative. Il s'agit là de la distinction notée par Baroni lorsqu'il parle de lecture « au premier degré », donc non-analytique, et de lecture au « second degré » (2017b, p. 51).

Eco opère la même distinction :

L'interprétation sémantique, ou sémiotique, est le résultat du processus par lequel le destinataire, face à la manifestation linéaire du texte, la remplit de sens. L'interprétation critique ou sémiotique, en revanche, essaie d'expliquer pour quelles raisons structurales le texte peut produire ces interprétations sémantiques (ou d'autres, alternatives). (1992, p.28)

Si les lecteurs auxquels nous nous intéressons dans notre perspective sont les lecteurs *sémantiques*, le critique lui s'érige en lecteur *sémiotique*. Mais notre propos est qu'il n'en demeure pas moins un *lecteur*.

Considérons le schéma suivant, dans lequel nous autorisons le critique à se soustraire aux autres lecteurs dirons-nous « lambda » :



Identifions donc les rôles que jouent les trois acteurs qui entourent le texte :

Le lecteur *sémantique* est le lecteur lambda. Il est celui qui emprunte le livre à la bibliothèque ou l'achète en librairie afin de le lire dans un but essentiellement récréatif. Cela ne lui enlève pas son opinion, bien entendu : tout lecteur lambda possède un esprit critique. Mais il n'aura pas pour vocation de rédiger ou d'exprimer cette critique de manière structurée ou formelle. Il est, en rapport avec le texte, un lecteur *passif*.

Par ailleurs, il nous faut également préciser que notre approche opère un changement de paradigme. En effet, nous ne venons pas nier la notion de « lecteur implicite » amenée par Wolfgang Iser (1980) au sein de la théorie de la réception, que Gilli résume habilement en expliquant que « le lecteur implicite n'a pas d'existence réelle » (1983), qu'il est un participant de l'acte de lecture à différencier des lecteurs réels qui recevront l'histoire. Or, du point de vue poétique, se pose la question sous-jacente : pour *qui* écrit-on ? Pour soi-même ? Pour l'autre ? Pour soi-même *et* pour l'autre ? Mais alors, *quel* autre ?

Dans le cadre de la littérature YA (et plus largement la littérature *populaire*), le lecteur cible n'est *pas* le lecteur implicite sans existence, mais le lecteur réel. Il s'agit du lecteur qui a peut-être un âge donné, qui a grandi dans la culture qui est la sienne et a l'habitude de lire des œuvres d'un certain genre. Parfois même, il s'agit du lecteur habitué aux œuvres de tel·le ou tel·le auteur·rice. Lorsqu'il y fait référence, Stephen King (qui connaît ses lecteurs depuis des décennies) écrit par exemple : « What I want most of all is resonance, something that will linger for a little while in **Constant Reader's** mind (and heart) after he or she has closed the book and put it up on the shelf. » (2010, p.214)

Ce *Constant Reader* (auquel il fait référence avec des lettres majuscules, comme s'il s'agissait d'un nom propre) erre entre la notion de lecteur implicite et celle de lecteur réel. Lorsqu'il écrit, King n'écrit bien sûr pas pour des personnes strictement désignées, mais il n'écrit pas non plus seulement pour un lecteur absolument lambda : il écrit en partie pour *ses* lecteurs et lectrices. De la même manière, si la lecture est libre et ouverte à tous et à toutes, Adeyemi comme Tahir (nous le citons au chapitre II, 1.1) écrivent avec et *pour* un lectorat bien particulier en tête. Dans leurs cas, il s'agit de lecteurs depuis bien trop longtemps négligés par la littérature. Aujourd'hui, et nous parlons par expérience en ayant travaillé en librairie et de par nos procédures de publication, l'auteur·rice se doit de connaître son lecteur et cette connaissance impacte directement la conception de son œuvre. C'est d'ailleurs un détail que les éditeurs et les agents littéraires exigent préalablement avant même de lire un manuscrit. Le marché du livre est, lui aussi, un *marché* qu'il faut connaître.

Le lecteur *sémiotique*, lui—le critique—n'est pas un lecteur lambda (bien qu'il puisse tout à fait lire de manière récréative aussi). Il est un lecteur analytique qui dépasse le premier degré (pour reprendre la terminologie de Baroni), dont le but est de construire une opinion argumentée, rédiger un article, redéployer le contenu du texte de manière didactique, pédagogique etc. Il est, en plus d'être lecteur sémantique au premier degré, un lecteur *actif*.

L'auteur·rice, en revanche, joue non seulement son rôle poïétique, mais aussi celui des deux types de lecteurs. Nous ne concevons pas qu'un·e auteur·rice ne soit pas lecteur·rice, sans quoi il·elle ne pourrait pas développer son imagination, sa maîtrise de la langue et de la narration. Tout·e auteur·rice est donc, *de facto*, lecteur·rice sémantique. Et son statut en tant que lecteur·rice sémiotique nous semble tout aussi irréfutable, puisque maîtriser un objet esthétique implique de connaître son fonctionnement. Ou plutôt, maîtriser la *confection* d'un objet esthétique.

Nous avançons ici que l'auteur·rice, lecteur·rice sémantique, lecteur·rice sémiotique et auteur·rice poïétique qui maîtrise sa langue, ses effets et les mécanismes narratifs qu'il·elle déploie, est tout aussi détenteur·rice de savoirs que le critique qui s'attèle à déchiffrer son œuvre.

C'est dans cette perspective que nous amenons la notion de *scientia auctoris*, ou « savoir/connaissances auctorial-es », qui donne son titre à la partie suivante de notre étude, et désignera la théorisation et la mise en pratique des techniques et phénomènes liés à l'écriture, vocalisés ou publiés par les auteur·rice·s de fiction (majoritairement américain·e·s car nous étudions des romans appartenant à cette aire géographique, mais parfois issus d'autres pays anglophones), quel que soit le genre littéraire dans lequel il·elle·s s'inscrivent.

3.2 *Scientia Auctoris*

3.2.1 *La mort de la muse ?*

À la partie précédente, nous nous sommes attelés à replacer l'auteur·rice au centre de notre perspective de recherche. Nous avons redéfini, dans une certaine mesure, l'acte d'écriture comme un acte communicationnel dont l'auteur·rice, en tant que participant·e et source, ne saurait être évincé·e. Néanmoins la validité—et au-delà de cela, la *valeur*—de ses propos nous semble cruellement ignorée dans l'étude de la stylistique ou de la narratologie.

L'argument qui émane des chercheurs comme des critiques littéraires (souvent appuyé par l'image idéalisée, se voulant *mystique* de l'acte d'écriture) est souvent que les auteur·rice·s, ces *génies*, n'ont aucune idée de ce qu'il·elles font lorsqu'il·elles écrivent. Nous ne démentons

pas qu'il arrive de s'entretenir avec un·e auteur·rice qui se dit incapable de théoriser son art ou d'en expliquer les rouages, ce qui entretient cette vision romantique de l'écriture dont l'inspiration proviendrait de la traditionnelle muse, cet être insaisissable qui défie toute théorie.

À ce titre, nous ne saurions résister à citer Stephen King :

There is a muse, but he's not going to come fluttering down into your writing room and scatter creative fairy-dust all over your typewriter or computer station. He lives in the ground. He's a basement guy. You have to descend to his level, and once you get down there you have to furnish an apartment for him to live in. You have to do all the grunt labor, in other words, while the muse sits and smokes cigars and admires his bowling trophies and pretends to ignore you. Do you think this is fair? I think it's fair. He may not be much to look at, that muse-guy, and he may not be much of a conversationalist (what I get out of mine is mostly surly grunts, unless he's on duty), but he's got the inspiration. It's right that you should do all the work and burn all the midnight oil, because the guy with the cigar and the little wings has got a bag of magic. There's stuff in there that can change your life.

Believe me, I know. (2010, pp. 144-145)

Le titre de notre sous-partie, un rien macabre, n'implique pas la *mort* de la muse—aussi métaphorique fuisse-t-elle—mais une certaine prise de distance par rapport à ce qu'elle représente. Nous ne nous proposons pas de théoriser l'inspiration artistique, mais bien d'avancer que, lorsque l'acte d'écriture est théorisé par les auteur·rice·s, il l'est avec une précision et une minutie qui s'apparente aux théories scientifiques de la littérature ; dont les auteur·rice·s ont par ailleurs clairement conscience.

Lorsqu'elle évoque la conception de personnages de fiction, Toni Morrison écrit :

I don't describe them very much, just broad strokes. You don't know necessarily how tall they are, because I don't want to force the reader into seeing what I see. It's like listening to the radio as a kid. I had to help, as a listener, put in all of the details. It said "blue," and I had to figure out what shade. Or if they said it was one way, I had to see it. It's a participatory thing. (dans Temple, 2019, p. 1)

Les propos de Morrison nous permettent de mettre en exergue un fait qui nous semble souvent ignoré et cependant cruellement évident dans notre perspective. En effet, les chercheurs adeptes des théories de la réception, en littérature comme en stylistique, vantent souvent le caractère novateur (même si la stylistique se développe déjà depuis plusieurs décennies) de cette approche qui, contrairement à ce qui s'est fait dans la discipline de manière herméneutique depuis des siècles, prend en compte *tous* les acteurs de l'échange communicationnel. Or, lorsqu'elle évoque que la construction mentale d'un personnage est un « phénomène participatif » (nous traduisons le terme issu de la citation ci-dessus), Morrison ne fait ni plus ni moins qu'évoquer le principe au cœur des théories de la réception, tel que le définit Iser :

The phenomenological theory of art lays full stress on the idea that, in considering a literary work, one must take into account not only the actual text but also, and in equal measure, the actions involved in responding to that text. (1972, p. 2)

Il nous semble évident que, si la recherche ne s'intéresse au lecteur que depuis quelques décennies, l'auteur·rice, il·elle, le fait depuis que la fiction existe.

3.2.2 Retour sur le statut de la littérature « populaire »

« I desire, this evening, to consider Fiction as one of the Fine Arts. » (James, 1888, p. 1)

L'assertion fulgurante d'Henry James dans son introduction à *The Art of Fiction* nous permet ici d'affiner un point que nous évoquions au chapitre I (à la partie 3), lorsque nous parlions de la littérature populaire. Car, si avec l'avènement du cinéma et de tous les autres média fictionnels qui existent à ce jour, le propos de James semble avoir été accepté, il n'en est rien pour la littérature populaire. Ou pire : la littérature *commerciale*.

Le terme seul semble encore offusquer le monde universitaire comme certains artistes aux aspirations esthétiques, bien souvent promulgateurs de « l'art pour l'art », pour reprendre l'expression à présent mondaine amenée par Théophile Gautier en 1835, selon lequel « il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid » (1835/1973, p.49), puis développée par Poe dans son essai *The Poetic Principle* :

[...] would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor *can* exist any work more thoroughly dignified — more supremely noble than this very poem — this poem *per se* — this poem which is a poem and nothing more, this poem written solely for the poem's sake. (1850/2017, p. 5)

L'art se suffisant à lui-même est aussi le paradigme au sein duquel opère Walter Benjamin, qui s'inscrit en opposition directe face aux théories de la réception que nous avons évoquées en 3.1.4 lorsqu'il annonce sans équivoque : « No poem is meant for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the audience. » (1923/1997, p. 2)

La littérature commerciale, de par sa nature, rime avec « argent », « gain » et « profit ». Ennemis jurés, semble-t-il, de l'art dans sa forme pure qui se suffit à lui-même. Notre propos ici est que les auteur·rice·s qui l'écrivent et qui la théorisent ne semblent pas non plus, dès lors que leur travail est affublé du terme « commercial », avoir le *droit* de prétendre à toute autre aspiration.

Et pourtant, en 2018, Tomi Adeyemi, âgée de vingt-quatre ans et dont le roman YA fait partie de notre corpus principal, répond à une interview concernant ses motivations : « I had a lot of different reasons for writing the book but at its core was the desire to write for black teenage girls growing up reading books they were absent from. »⁵²

Ainsi, ce travail de recherche s'intéressera à des auteurs et autrices théorisant l'écriture qui appartiennent aussi bien au monde universitaire qu'aux sphères de la « grande » littérature

⁵²<https://www.theguardian.com/books/2018/mar/10/tomi-adeyemi-interview-children-of-blood-and-bone-sarah-hughes>

et de la littérature populaire. Car, nous affranchissant de tout *a priori*, il convient d'admettre que, pour raconter une histoire aujourd'hui, il faut d'abord la vendre, ce sur quoi ironise Margaret Atwood avec humour dans sa *Masterclass* sur l'écriture créative :

With books, there are four possibilities: good books that make money, bad books that make money, good books that don't make money, and bad books that don't make money. And of those four, the one you really don't want is the fourth. (2018)

III. Pour un cadre d'analyse narratologique

1. Définitions

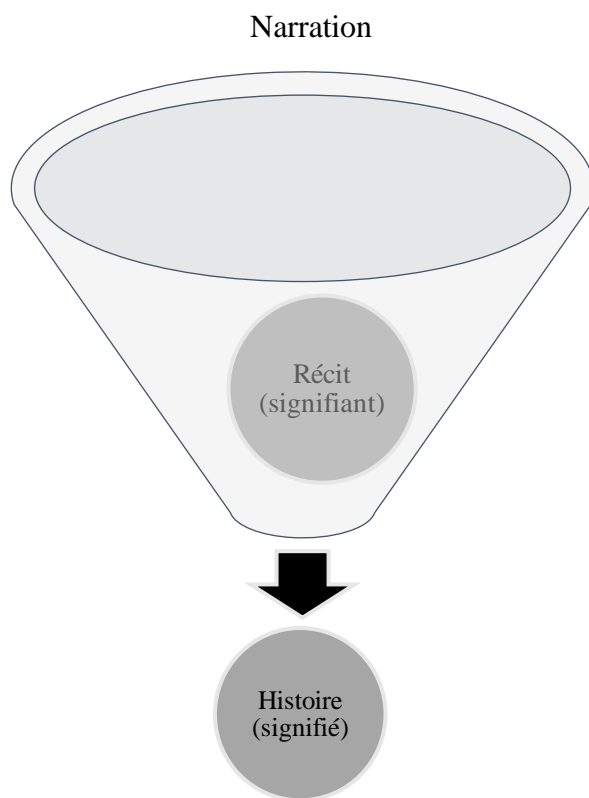
1.1 Histoire, récit et discours : un défi terminologique.

Si le mot « histoire » tel qu'il figure au titre de cette sous-partie porte une majuscule, il ne s'agit pas de l'Histoire au sens de la connaissance de ce qui est passé mais de l'histoire avec un petit -h, qui dans notre étude ne rougira jamais de ses connotations enfantines.

Avant d'entamer notre analyse, il convient d'établir une terminologie claire afin d'éliminer toute ambiguïté. Nous nous référons tout d'abord à Genette, dont la définition nous paraît au premier abord pertinente :

Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou à teneur événementielle) ; *récit*, proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. (1972, p. 72)

Genette identifie ainsi trois pôles—histoire, récit et narration. Les deux premiers, qu'il identifie comme respectivement le signifié et le signifiant, s'articulent autour de la troisième notion de narration qui les met l'un et l'autre en rapport direct. Si nous plaçons ces trois notions d'histoire, de récit et de narration sur un axe vertical d'accès au sens, le récit est celui qui en constitue la base en tant que signifiant. Il est constitué des mots, d'unités sémantiques, qui sont les vecteurs de sens auquel l'auteur·rice a recours et auquel le lecteur a accès en premier. Nous pourrions donc considérer que, de manière verticale (de haut en bas), l'accès au sens du signifié (l'histoire) est effectué en partant du signifiant (le récit) *par le prisme* de la narration, tel que nous le schématisons ci-dessous :



Du point de vue terminologique cependant, le terme « récit » nous semble problématique. En effet il peut, en français, convoquer aussi bien le « discours » (la partie du texte qui relate ce qui échappe au dialogue) que « l'histoire » (lorsque nous parlons par exemple d'un « récit passionnant » où « récit » fait référence à la fois au *texte* mais aussi à *l'histoire* de manière métonymique). La définition de Paul Werth dans le cadre de la *Text-World Theory* nous semble être un argument en faveur du terme « discours » : « A text consists of the language itself, without taking into account the surrounding context. A discourse, however, is a language event: it is the language together with the context which supports it. » (Werth, 1995, p. 65)

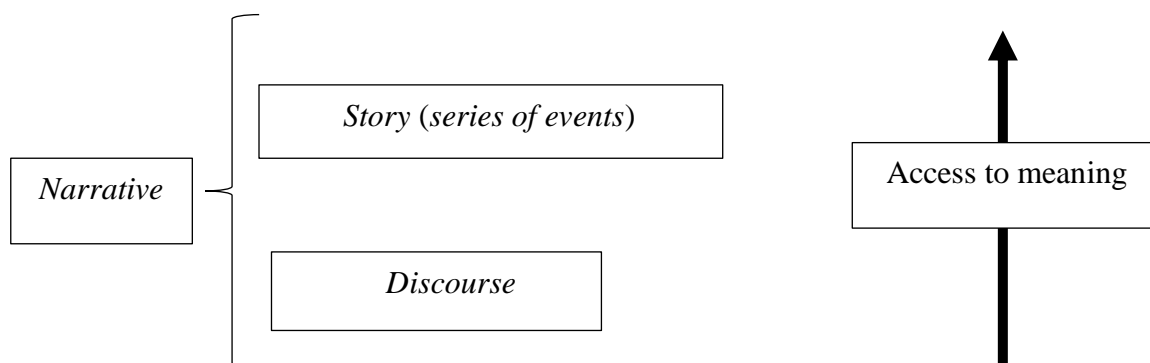
Dans le cadre d'une étude interdisciplinaire entre la stylistique et la narratologie, et pour désigner le *texte*, il nous semble davantage pertinent d'avoir recours au terme utilisé en linguistique de « discours » qui renforce à nouveau le statut de l'acte double de lecture/écriture comme un acte communicationnel ; et qui fait écho au terme anglais « discourse ».

Ensuite intervient le terme « histoire », qui nous semble tout aussi épineux. Sans parler de la notion d'Histoire avec une majuscule, le mot « histoire » en français est largement polysémique et accueille aussi bien l'histoire du roman *The Great Gatsby* (Fitzgerald, 1925)

que l'anecdote racontée autour d'un café à un ami, ou encore l'*histoire* (dans un registre familier) créée par des ragots. Le mot « *story* » en anglais souffre de la même polysémie et se confond parfois avec le terme « *narrative* » qu'H. Porter Abbott définit de la manière suivante :

Simply put, narrative is the representation of an event or a series of events. "Event" is the key word here, though some people prefer the word "action." Without an event or an action, you may have a "description," an "exposition," an "argument," a "lyric," some combination of these or something else altogether, but you won't have a narrative [...] Narrative is the representation of events, consisting of story and narrative discourse, story is an event or sequence of events (the action); and narrative discourse is those events as represented. (2008, pp.13-19)

Comme Genette, Abbot identifie trois éléments : *narrative*, *discourse* et *story*. Néanmoins ces conceptions sont loin d'être des correspondances. « Discourse » en anglais s'accorde avec le français *discours* et « *story* » avec *histoire*. Néanmoins le terme « *narrative* » n'est pas l'équivalent de narration ; puisque dans son ouvrage, *The Cambridge Introduction to Narrative* (2008), Abbot utilise le mot « *narration* » en anglais pour faire référence à l'acte de narrer l'histoire (et à ses modes, amenant les notions de point de vue et de focalisation), ce qui correspond au mot français *narration* utilisé par Genette et par le langage courant comme littéraire. L'acte de narration est absent de la conception d'Abbot ici, qui présente davantage ses concepts à la manière de poupées russes, l'un étant le contenant des autres, tel que nous le représentons ci-dessous :



Le terme « *narrative* », ce *contenant* de l'histoire et du discours, n'en demeure pas moins complexe à traduire. Aussi nous nous attardons brièvement sur sa définition.

« *Narrative* », en anglais, est un substantif que le dictionnaire Oxford définit comme « a description of events »⁵³. Il est toutefois intéressant de noter que le dictionnaire précise également « synonym : *story* ». Le dictionnaire Cambridge, lui, affiche l'amalgame dans la définition même : « a *story* or a description of a series of events »⁵⁴.

⁵³ https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/narrative_1?q=narrative

⁵⁴ <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/narrative>

La seconde définition du dictionnaire Oxford n'est que davantage problématique, puisqu'elle définit narrative comme : « the part of a novel that tells the story, rather than the dialogue. » En somme, ce qui correspond au *récit* de Genette (ou discours, comme nous venons de l'établir). Nous parvenons ainsi à la troisième définition du dictionnaire Oxford : « a way of explaining events to illustrate a set of aims or values. » Une définition qui est par ailleurs très similaire à celle du dictionnaire Collins : « a particular way of explaining or understanding events. ». Cette définition, qui décrit un usage récent de la langue, appelle davantage la *manière* dont des événements peuvent être racontés de façon à influencer la réception du message.

Considérons la phrase suivante, exemple donné par le dictionnaire Oxford : « Politicians create narrative from scant facts on a daily basis ». Ici, l'objectif est d'affirmer que *les politiques fabriquent des histoires* (ou une « façon de voir les choses ») à partir de faits peu vérifiables. Il ne s'agit pas uniquement de dire qu'ils racontent des histoires. Ce sens de *narrative* met bien l'emphase sur le caractère manufacturé d'une histoire, le mot se pare donc d'une connotation liée à la manipulation.

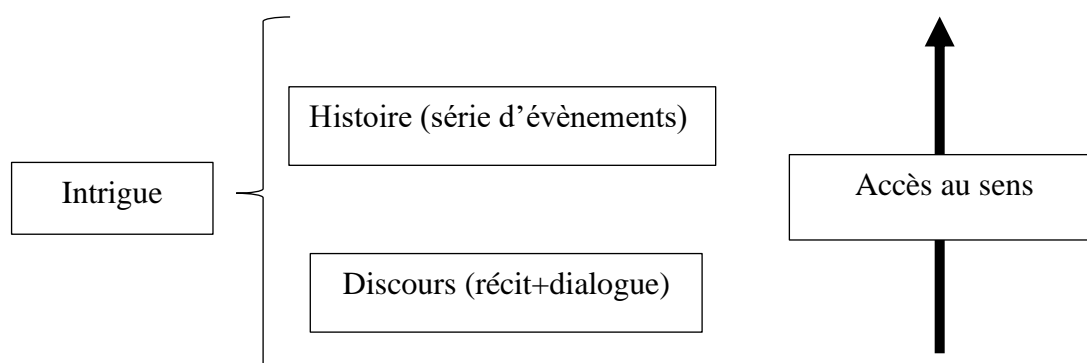
Si ce n'est le fait que la première définition de « *narrative* » appelle le mot « histoire » en français (et ce de manière lâche) nous constatons que la langue française n'a véritablement aucun équivalent direct pour ce mot, ce qui viendrait nier la nuance qu'établit l'anglais entre « *narrative* » et « *story* ». Nous proposons ainsi le terme *agencement narratif*, à différencier de la narration (le mode selon lequel l'histoire est racontée), pour désigner la séquence au sein de laquelle l'histoire et le discours s'articulent.

Paradoxalement, nous n'aurons que peu recours à ce terme, car nous estimons qu'il intervient principalement en stylistique. Il serait pertinent dans un contexte de « manipulation rhétorique ». Par exemple, nous aurions recours à un agencement narratif précis afin de décrire la vie d'une personne, selon si nous souhaitions que notre interlocuteur/lecteur la perçoive en bien ou en mal. Dans le cadre de la narratologie, cet agencement prendra la forme de l'*intrigue* (ou « *plot* », en anglais), notion que nous définirons en détail à la deuxième partie de ce chapitre.

Suivant cette discussion, nous établissons ainsi la terminologie suivante, à laquelle nous aurons recours tout au long de notre étude :

- *Histoire* fera référence aux événements fictifs qui prennent place au sein du monde narratif signifié dans les œuvres auxquelles nous ferons référence.
- *Discours* relèvera du signifiant, autrement dit du langage. Par ailleurs nous n'aurons recours au mot « récit » que dans cette dimension langagière pour désigner le langage qui n'appartient pas syntaxiquement au dialogue. Le discours *contient* donc le récit et le dialogue.
- *Intrigue* désignera la structure qui articule l'histoire et le discours ; la construction mise en œuvre par l'auteur·rice pour raconter les événements constitutifs de l'histoire.

Nous concevons ainsi le schéma suivant :



1.2 L'histoire comme notion centrale du « storytelling »

Avant toute chose, précisons que nous empruntons le terme *storytelling* à l'anglais au sens de *raconter des histoires* en français, à travers sa définition la plus ancienne, et en nous détachant de toute manipulation politique ou médiatique via le langage que le mot revêt parfois aujourd'hui. Si nous sortons du cadre de la narratologie universitaire, il est intéressant de constater que, sans du tout s'attarder sur un dilemme terminologique, l'auteur Philip Pullman définit le concept d'histoire de manière similaire :

What are stories made of? Are they made of words? It would be easy to think that they are, because so many stories come to us in the form of words, whether printed or spoken. Words do tell stories, but pictures aren't bad at it, and even ballet can manage to convey what happens and then what happens next, in a broad sort of way. [...] Stories are not made of language. I don't think they're made of any of the media in which they may happen to be transmitted. I'm going to say straight out that I think stories are made of events. (2018, p. 177)

Comme le décrivait Abbott, Pullman définit la notion d'histoire comme le *tissu* fait d'évènements et la sépare donc du discours lorsqu'il affirme ici que les histoires ne sont pas faites de langage ; ce avec quoi nous nous accordons et qui correspond au schéma que nous présentions plus haut. Il convient donc de préciser que, narratologiquement, c'est cette position que nous adoptons pour cette thèse ; en outre, nous regarderons le signifié (l'histoire) d'avantage que le signifiant (discours). Du point de vue de la narratologie, il s'agit avant tout de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse selon laquelle les œuvres de notre corpus, comme de nombreuses œuvres appartenant au YA (et, plus largement, les œuvres issues des littératures de l'imaginaire), expriment leur valeur littéraire à travers leur *histoire*, et que cet aspect doit être reconnu comme tel. Comme le précise justement Baroni :

Les images idéalisées d'un lecteur critique, privilégiant un rapport intellectualisé et distancé aux œuvres, et d'un auteur marquant son autonomie par rapport à la dimension marchande de ses créations, nous ont rendus aveugles à la valeur esthétique, mais également aux valeurs éthiques et adaptatives de cet arrachement à notre quotidien que nous offrent les récits immersifs et intrigants, trop rapidement repoussés dans les limbes où on range d'ordinaire les récits populaires. (2017b, p. 14)

De même que, lorsque Stephen King commente la qualité de l'œuvre de J.K Rowling, parfois critiquée pour son manque de style (donc au niveau signifiant, langagier), il affirme simplement : « The Harry Potter novels are just *fun*, pure story from beginning to end. » (2010, p. 225)

Le caractère succinct de ce commentaire peut paraître trompeur, car il révèle l'importance et le mérite que King attribue à cette notion de « pure story », de pure *histoire*, car il reconnaît la valeur narrative de l'œuvre de Rowling. Ceci ne l'empêche bien sûr pas, dans son propre ouvrage technique, *On Writing : a memoir of the craft* (2000/2010), de s'intéresser à la langue, donc au discours.

Si notre volonté est de mettre l'accent sur la valeur narrative des œuvres, nous précisons que le savoir auctorial s'étend aussi bien au signifié qu'au signifiant. Comme dit Ursula K. Le Guin dans son ouvrage *Steering the Craft: A Twenty-First-Century Guide to Sailing the Sea of Story* : « [This book] is focused on the glamorous aspects of writing, the really sexy stuff—punctuation, sentence length and grammar... » (1998/2015, p. 1)

1.3 Diégèse et monde narratif.

Si nous demeurons au sein de la notion d'histoire, il nous faut définir ses éléments constitutifs. Nous avons déjà établi à la partie précédente que l'histoire était constituée d'évènements, ou d'une série d'évènements, mais ces éléments ne se produisent pas dans le vide. Dès lors que nous parlons de fiction, et même lorsqu'il s'agit d'une histoire réaliste, ces évènements ont lieu au sein de ce que la littérature nomme *diégèse* ; cependant nous nous accordons avec Abbot lorsqu'il évoque que « more recently, diegesis [meaning the reality in which the events of the story take place] has been replaced by **narrative world** or **storyworld**, both of which have the advantage of being clearer and unencumbered by another meaning » (2008, p. 75).

Plusieurs raisons nous poussent à adopter le terme traduit de « monde narratif » pour cette étude. En premier lieu, sa clarté, comparé à « diégèse » qui peut être ambigu en ce qu'il évoque à la fois le monde narratif mais aussi le fait de *narrer* une histoire par opposition au théâtre qui la *montre* (ce qui correspond à la notion de *mimesis* selon Aristote dans sa *Poétique* (Ruelle, 1922 ; voir aussi Auerbach, 1977). Ensuite, dans le cadre d'une étude d'œuvres

appartenant aux littératures de l’imaginaire, il s’agira véritablement de reconnaître la complexité des espaces narratifs dans lesquels les histoires se déroulent, qui *méritent* en outre l’appellation « monde » tant ils sont vastes et détaillés. « Univers » aurait été une autre possibilité, particulièrement au regard de la science-fiction qui souvent, au-delà d’un monde, donne accès à l’univers au sens astrophysique/astronomique.

Cette discussion nous amène donc à la notion de « *worldbuilding* »—terme employé par la narratologie depuis le début du 19^{ème} siècle⁵⁵—qui est véritablement la construction de ces mondes narratifs, terme que nous conserverons en anglais au long de cette étude.

1.4 Le worldbuilding et ses enjeux

Les événements d’une histoire prennent place dans un monde narratif, qu’il incombe à l’auteur·rice de créer, de re-crée et de co-crée. Créer, avant tout, car il serait illusoire de considérer qu’une histoire, aussi réaliste soit-elle, se déroule dans le monde réel. La fiction, de par sa nature, est *imitation* du réel. Qu’il s’agisse du *Lord of The Rings* de Tolkien (1954), de *Harry Potter* de Rowling (1997) ou de *L’étranger* de Camus (1942), chaque histoire se déroule dans un monde narratif. Seul le degré d’imitation du réel varie. Pour Tolkien, le monde narratif est entièrement construit et échappe à la géographie, la physique et l’histoire du monde réel. Pour *Harry Potter*, les éléments magiques élaborés par Rowling viennent se superposer et s’insérer dans des éléments qui appartiennent au monde réel. Ceux-ci sont évoqués à l’aide de mentions de notions familières tels que le « *Prime Minister* » (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 2005, p. 1), ou la monnaie du « *Pound* » (*Harry Potter and the Philosopher’s stone*, 1997, p. 59). Chez Camus, tous les éléments de l’histoire appartiennent au monde réel (la ville d’Oran, l’Algérie, les films de Fernandel etc.). Camus les imite, les *re crée*. Néanmoins, il ne s’agit ni plus ni moins d’une illusion de réel voulue par le caractère fictionnel de l’histoire.

L’argument que nous avançons ici est que, pour les récits réalistes, l’enjeu est d’imiter suffisamment bien le réel, de le re-crée au mieux, pour entretenir l’illusion du monde réel. Comme le mentionne Barthes dans *l’effet de réel* au regard du réalisme, il s’agit d’un « effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l’esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité » (1968, p. 88).

Pour les littératures de l’imaginaire, l’enjeu du « *worldbuilding* » est différent en ce que le monde narratif créé doit être suffisamment complexe pour être cohérent en lui-même, aussi

⁵⁵ <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/what-is-world-building>

éloigné du réel soit-il. Peu importe que les Hobbits de Tolkien n'existent pas, tant qu'ils vivent dans un endroit identifié comme « The Shire », ont une organisation sociale et un patrimoine culturel clairement (et longuement) décrits par l'auteur.

Enfin nous évoquons l'idée de co-création du *worldbuilding* en écho à la conception communicationnelle de l'acte de lecture/écriture (chapitre II, partie 2), à la fois du point de vue théorique mais aussi poétique. Dans sa « Text-world Theory », Paul Werth identifie le monde textuel, *text-world*, comme une représentation mentale, un espace déictique au sein duquel le lecteur doit se repérer. Il oppose ainsi le monde du discours, des occurrences langagières dans un contexte donné, au monde textuel : « a conceptual domain of understanding jointly constructed by the producer and recipient. » (1999, p. 36) Dans cette perspective, le *worldbuilding* est une construction mentale qui naît dans l'esprit de l'auteur·rice, et s'actualise dans celui du lecteur basé sur le concept de « *frame* » que Werth emprunte à Fillmore :

A frame is a sort of 'experience space'. What I mean by that is that frames represent the distilled experiences of the individual and the speech community, centring on specific expressions. **A linguistic expression, such as a word [...], will evoke the whole range of experience which that item is normally involved in.** [...] When a situation is expressed in propositions, each one is also accompanied by relevant information from the participant's knowledge store. (1984, pp. 112-125)

Le terme *frame* est complexe à définir et Werth y dédie plusieurs chapitres. Pour lui, ces *frames* échappent à une catégorisation en tant qu'éléments concrets ou abstraits, elles se superposent les unes aux autres et, si elles opèrent souvent sur le plan lexical, ce n'est pas toujours le cas. Elles ne sont pas non plus à confondre avec des *situations* créées par la sémantique. Au regard du *worldbuilding*, la citation ci-dessus nous incite à réfléchir autour du terme *frame* pour deux raisons. En premier lieu, Werth met l'accent sur le fait qu'un·e *frame* ne peut exister qu'en *co-création*—dans notre cas, entre l'esprit de l'auteur·rice et son lecteur. Ensuite, et Werth emploie lui-même le mot *evoke*, ce concept nous permet de donner plus de précision dans nos analyses que le mot *évoquer* ne le ferait. L'évocation, par définition, « rappelle quelque chose à la mémoire »⁵⁶. Or, la notion de Werth est plus précise. Plus que de *rappeler* à la mémoire, elle tisse du sens de manière multiple et repose en partie, du point de vue cognitiviste, sur la notion de *gap-filling* (Emmott *et al.*, 2014, p. 3). Sur le plan lexical, un mot ne sera pas *lui-même* une *frame* mais viendra la convoquer et simultanément s'insérer en son sein. La traduction qui s'impose à nous est ainsi, pour *frame*, celle du *cadre référentiel*. Pour ce qui est de l'élément lexical dans le texte, il viendra *convoquer* ce cadre référentiel.

Un exemple très simple est le mot « empire » qui apparaît à la seconde page de l'œuvre de Tahir : « Are you working for the Empire, Darin ? » Ici, Tahir ne définit pas le mot empire au sein de son monde narratif précisément, elle l'utilise pour convoquer un cadre référentiel.

⁵⁶ <https://www.cnrtl.fr/definition/évoquer>

Empire appelle régime totalitaire, monarchie, soldats, rassemblement de pays, colonisation et bon nombre de termes. En outre, ces termes qui convoquent et s'inscrivent au sein de cadres référentiels, sont les éléments constitutifs du *worldbuilding* qui résonnent avec les connaissances du lecteur, convoquent ses expériences cognitives/culturelles et lui permettent de se repérer dans l'environnement de l'histoire.

Ces mots s'inscrivant dans des cadres référentiels sont les éléments clefs de la littérature fantasy, qui présente au lecteur des éléments qu'il connaît, le forçant à les identifier dans un monde narratif similaire au monde réel, pour ensuite « trahir » ce pacte implicite à travers l'occurrence d'évènements ou d'éléments impossibles dans le monde réel.

Du point de vue créatif, voire technique, cette conception nous semble pertinemment argumentée par l'autrice Ursula K. Le Guin, qui explique dans son ouvrage :

The world of the story must be created and explained in the story. This is part of the particular interest and beauty of science fiction and fantasy: writer and reader collaborate in world-making. But it's a tricky business. If the information is poured out as a lecture, barely concealed by some stupid device [...] we have what science fiction writers call an Expository Lump. Crafty writers (in any genre) don't allow Exposition to form Lumps. They break up the information, grind it fine, and make it into bricks to build the story with. (2015, p. 96)

Au-delà d'une identique notion de co-conception du *worldbuilding*, Le Guin met en garde l'apprenant en écriture créative contre la surcharge d'information (qui est une tendance que nous avons observée au sein de nos cours). En outre, dans le cadre des littératures de l'imaginaire qui de par leur nature doivent souvent définir le monde narratif dans lequel les actions se déroulent, elle recommande d'amener les informations du *worldbuilding* de manière parcimonieuse. Nous confronterons d'ailleurs cette méthode d'exposition de l'information aux œuvres du corpus. Les propos de Le Guin font également écho à ceux de King :

If you want to be a successful writer, you must be able to describe [things], and in a way that will cause your reader to prickle with recognition. [...] Thin description leaves the reader feeling bewildered and nearsighted. Over-description buries him or her in details and images. The trick is to find a happy medium. It's also important to know what to describe and what can be left alone while you get on with your main job, which is telling a story. (2010, p. 167)

King soulève deux points à détailler ici. En premier lieu, la notion de vraisemblance traduite par « prickle with recognition », qui s'accorde avec le concept de cadre référentiel que nous venons d'énoncer. Le lecteur doit pouvoir identifier ou reconnaître certains éléments de l'histoire au sein de laquelle il se plonge. C'est un principe que King applique souvent dans son œuvre fantastique, par ailleurs. Il joue avec le lecteur en lui fournissant foison de détails qui le poussent à croire que le monde narratif qu'il présente obéit aux règles du monde réel. Dans son roman *11/22/63* (2011), par exemple, King mentionne plusieurs éléments immédiatement reconnaissables par un lecteur américain : « AA meetings » (p.1), « a Mustang Convertible » (p. 1), « Florida Beach » (p. 1), « High School » (p. 2). Tandis qu'au second chapitre, la phrase

« I turned around to look at the big silver trailer which housed Al's Diner, but the diner was gone. » (p. 28) introduit le voyage dans le temps au sein d'une histoire jusque-là parfaitement réaliste.

Ensuite, l'opposition « thin description » / « over-description » et « what can be left alone » nous permettent de rebondir directement sur la notion de « gap-filling » évoquée par Emmott, qui est soulevée très simplement ici. Les éléments de description, qui sont parties constituantes du *worldbuilding*, doivent être construits selon ce principe de co-création entre l'auteur·rice et le lecteur en se reposant, en partie, sur les cadres référentiels que nous avons décrits.

2. Des mécanismes et principes « universels » ?

Nous avons jusque-ici employé le mot « mécanisme » à plusieurs reprises, et ce volontairement pour faire référence au fonctionnement des histoires que nous nous proposons d'étudier dans cette thèse. Car, lorsque nous nous intéressons à l'*histoire*, il faudra percevoir ses éléments constitutifs comme des rouages qui tournent et s'articulent les uns avec les autres pour former, non pas une machine bien huilée, mais davantage une construction narratologique bien *lissée*, dont ces mêmes rouages demeureront invisibles pour le lecteur sémantique.

Ensuite, nous avons ici recours au mot « universel » (toutefois tempéré par une interrogation) car nous émettons l'hypothèse que, s'il semble difficilement réalisable de couvrir l'ensemble des ouvrages dédiés à la pratique de l'écriture de fiction, le croisement de certaines sources parcourues lors de notre étude et leur confrontation avec les œuvres du corpus principal nous permettront d'identifier certains éléments et techniques narratives, non seulement au sein d'autres genres, mais aussi d'autres média, ce qui suggérerait une certaine universalité de ces techniques qui, au-delà d'être des *techniques*, s'érigeraient en tant que *principes* du *storytelling*, ou principes narratologiques, essentiels aux histoires.

L'argument qui pourrait être soulevé ici est celui de la validité. Puisque le corpus est constitué de bestsellers appartenant à un genre particulier et une ère culturelle définie, comment peut-il être représentatif de « principes universels » ?

En premier lieu, nous avançons le contre-argument que le statut des œuvres du corpus en tant que bestsellers est un gage d'efficacité narrative. Par là nous entendons que, quel que soit le style adopté, quelle que soit l'ampleur de la couverture médiatique propre à chacun, l'histoire de ces romans a su attirer et conserver l'attention de milliers de lecteurs, ce qui en soit est une preuve de l'efficacité des mécanismes narratifs mis en place en leur sein. Enfin, nous

précisons que les ouvrages que nous prendrons pour référence en termes de connaissances et techniques auctoriales ne sont *pas* orientés vers la littérature YA. Certains ne sont d'ailleurs même pas orientés vers la littérature, ce qui renforce le statut des principes que nous identifions, non pas comme des principes *littéraires*, mais des principes de l'histoire véritablement ; des principes de la *fiction*.

2.1 La caractérisation : entre théorie, psychologie et cognition.

Depuis Vladimir Propp et sa *Morphologie du conte* (1928/1965), l'étude du personnage, en littérature comme en narratologie, semble peiner à se détacher de la rigidité du formalisme russe (voir Valery, 1941 ; Barthes *et al.*, 1977 ; Greimas, 1986).

Propp le décrit ainsi :

Le conte prête souvent les mêmes actions à des personnages différents. C'est ce qui nous permet d'étudier les contes à partir des fonctions des personnages [...] Les fonctions sont extrêmement peu nombreuses, alors que les personnages sont extrêmement nombreux. C'est ce qui explique le double aspect du conte merveilleux : d'une part, son extraordinaire diversité, son pittoresque haut en couleur, et d'autre part son uniformité non moins extraordinaire, sa monotonie. (1965, pp. 29-30)

Étudier le personnage en tant que fonction est beaucoup plus aisé pour le critique, qui de ce fait peut placer le personnage étudié dans une case définie, lui permettant d'établir des catégories. Aujourd'hui encore, sous l'influence rémanente du formalisme, le personnage est vu comme cet « *être de papier* » qui doit être étudié presque froidement, disséqué et rangé dans une catégorie, comme le précise Vincent Jouve :

Ce qui rapproche les recherches de Greimas, Barthes ou Hamon, c'est donc une conception immanentiste : le personnage n'est pour eux qu'un « être de papier » strictement réductible aux signes textuels. Une telle formalisation, au-delà de son intérêt méthodologique incontestable, est le produit du contexte intellectuel de la fin des années 1960. Elle a reçu une justification idéologique dans des travaux comme ceux d'Alain Robbe-Grillet ou de Nathalie Sarraute : l'intention, dans ces textes de « l'ère du soupçon », était de déjouer l'illusion idéaliste du roman traditionnel en donnant le personnage pour ce qu'il est : un tissu de mots, un « vivant sans entrailles ». (1992, p. 104)

Nous ne remettons pas en question l'efficacité de cette tentative de classification. Néanmoins nous supposons que cette classification permet aussi au critique littéraire de limiter, voire brider, la richesse qu'un personnage peut contenir. Et ce, parfois, allant même jusqu'au non-sens (ou à la mauvaise foi) :

After all, characters in text, literary or otherwise, are simply representations. [...] Characters in literary texts are not like humans in that they tend not to be internally contradictory, they are represented as speaking in fully formed, grammatical sentences, they do not interrupt each other and so on. (Mills dans Stockwell et Whiteley, 2014, p. 558)

Nous pensons immédiatement à des dizaines d'occurrences prouvant le contraire, qu'il s'agisse d'actions prouvant le conflit interne d'un personnage, de la présence de « fragments » de phrases ou d'interruptions. Par exemple :

'It's not just my life at risk. **There are others—**'
 'Are you working for the Empire, Darin? Are you working for the Martials?'
 (Tahir, *An Ember in the Ashes*, 2015, p. 5)

Evie smiled warmly. 'I'm afraid I'm not big on the news. Too depressing.'
 'Then how do you know—'
 'Shall I call you Mickey, as your friend Dr Flickinger does?'
 Garth jumped.
 'I'm sorry you didn't get to see your mother,' Evie went on. 'She was a good warden.'
 'Like fuck,' Angel muttered, and when Evie cleared her throat forbiddingly: 'Okay, I'm hushin, I'm hushin.'
 'How do you know—' Michaela began.
 'That your mother was Warden Coates?'
 (King et King, *Sleeping Beauties*, 2018, p. 510)

"I just cant sleep no mo cause evertime I shet my eyes I see that door and fore I git ther I wake up and I dont go back to sleep cause I dont want walk to that door no mo cause I don't know what back o ther if its wher they gon put that cher or if it spose to mean def [...]" (Gaines, *A Lesson before Dying*, 1997, p. 228)

La catégorisation en fonction littéraire permet, dans une certaine mesure, de nier l'aspect psychologique du personnage, dont l'étude entraînerait le critique vers un domaine qu'il maîtrise mal. C'est d'ailleurs ce que reconnaît James Phelan :

Mimetic dimensions [...] are a character's attributes considered as traits [...] Mimetic functions result from the way these traits are used together in creating the illusion of a plausible person and, for works depicting actions, in making particular traits relevant to later actions, including of course the development of new traits. [...] Silently underlying this discussion of the mimetic component are some messy problems. First, all this talk about characters as plausible or possible persons presupposes that we know what a person is. [...] such a discussion [would] require lengthy excursions into biological, philosophical, psychological, sociological, and economic territories. (1989, p. 23)

Or, n'est-ce pas là le défi que tout auteur·rice relève ? Du point de vue poïétique, savoir qu'un personnage correspond à telle ou telle catégorie importe peu. Pour l'auteur·rice, le personnage n'est pas une fonction attendant d'être remplie. S'il est certes un *être de papier*, le personnage est tout de même, indéniablement, un *être*. Et c'est là le premier mécanisme auquel nous nous intéressons : la construction *humaine* du personnage.

En effet, avant même que les formalistes russes n'établissent leur école de pensée, force est de constater que les auteur·rice·s concevaient déjà leurs personnages comme des êtres méritant davantage que des cases propices à l'analyse. Henry James affirme ainsi :

[Characters] grow: they grow sometimes slowly, sometimes quickly. From the first moment of conception, that is to say, from the first moment of their being seen and caught, they grow continuously and almost without mental effort. [...] To have on one's hands a half-created being without the power of finishing him must be a truly dreadful thing. The only way out of it is to kill and bury him at once. [...]

On the other hand, how possible, how capable of development, how real becomes a true figure, truly understood by the creator, and truly depicted! Do we not know what they would say and think under all conceivable conditions? (1888, pp. 25-26)

Les propos de James, aussi élégants et véhéments soient-ils, manquent peut-être de précision et contribuent possiblement à la vision idéalisée de l'écriture que certains peuvent adopter. Il dit que les personnages se développent « presque sans effort mental » de sa part, par exemple. Est-ce seulement concevable ? Et qu'entend-il précisément par « grow » ? Ses propos témoignent néanmoins de sa conception du personnage en tant qu'être, avec les mots « being » et « kill and bury ». Peut-on seulement être tué sans avoir été en vie ? Enfin, lorsqu'il évoque le fait, pour l'auteur-riche, de savoir ce que le personnage dirait ou penserait en toute circonstance, James évoque inévitablement la capacité de l'esprit créatif à établir un profil psychologique cohérent pour ses personnages.

Cette notion de cohérence, du potentiel du personnage à *convaincre* le lecteur de ce que nous appellerons désormais *réalisme psychologique*, est aussi soulignée par E. M. Forster avec la publication *d'Aspects of the Novel* (1927/2002), dans lequel il définit la distinction encore largement usitée aujourd'hui dans l'étude littéraire du personnage « round » et « flat » :

The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way. If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is a flat pretending to be round. It has the incalculability of life about it—life within the pages of a book. And by using it sometimes alone, more often in combination with the other kind, the novelist achieves his task of acclimatization and harmonizes the human race with the other aspects of his work. (2002, p. 56)

Pour l'auteur qu'était Forster, les notions de vie et d'humain (*life* et *human race*) font donc partie intégrante de la conception des personnages, en ce que ceux-ci doivent être convaincants pour le lecteur. Neil Gaiman, en écho direct avec la nature participative de l'acte de lecture que nous évoquions au chapitre précédent, écrit même : « My people are real people because you care about them ». (2019) Notons qu'il pousse l'idée plus loin et emploie le mot « people » et non pas « personnage », tout en précisant que c'est l'acte de lecture qui vient actualiser l'existence du personnage.

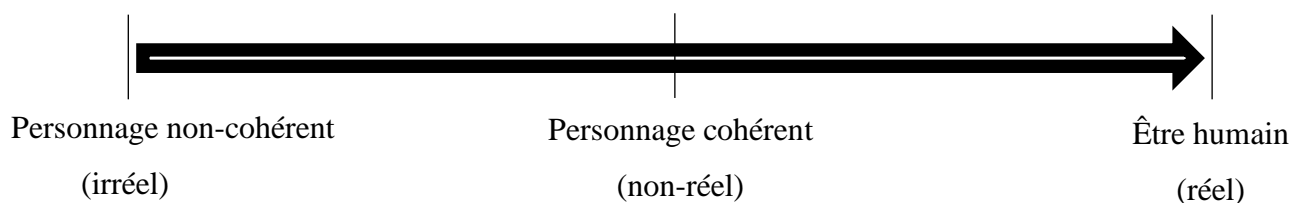
Nous évoquions plus haut la notion de *monde narratif*, grâce à laquelle Pullman construit une métaphore pour critiquer la perception parfois obtuse du critique :

Each novel or story is a path (because it's linear, because it begins on page one and goes on steadily through all the pages in the usual order until it gets to the end) that goes through a wood. The wood is the world in which the characters live and have their being; it's the realm of all the things that could possibly happen to them; it's the notional space where their histories exist, and where their future lives are going to continue after the story reaches the last page. (This is the point where practitioners of literary theory will throw up their hands in disgust. Characters don't have histories, they would say; the only life they have is that in the words on the page; they are not real people, they are only literary constructions; to mistake the characters in a novel for characters in real life is to make a fundamental category error; it's naïve to the point of stupidity—etc., etc. To these ladies and gentlemen of theory I say, Thank you very much; now go away until you can tell me something useful). (2018, p. 84)

Hormis cette métaphore du sentier (« *path* », ici) qui désigne selon Pullman l'histoire et le bois (« *wood* ») qui désigne le monde narratif tel que nous l'avons défini à la partie précédente, Pullman témoigne ici de ce que le personnage représente pour lui ; un être, certes irréel, mais dont la vie fictive existe de manière extra-textuelle. Il précise par la suite dans ce même ouvrage que, pour lui, le bon personnage est celui qui est « *convincing and truthful in every way except actual existence. [...] My inventions [my characters] were not real, but I hoped I could make them non-real, and not unreal* » (2018, p. 309).

Selon cette classification qu'il établit, le personnage se trouve ainsi sur un *spectre de réalisme psychologique* allant de l'irréel (du personnage non-cohérent, en outre) jusqu'à l'imitation cohérente du réel, l'imitation psychique d'un être humain, tel que nous le représentons ci-dessous.

Degré de réalisme psychologique



Pour l'auteur et dramaturge Lajos Egri, professeur d'écriture créative aux États-Unis pendant de nombreuses années, le personnage est aussi fondamentalement et irrévocablement une imitation du réel, qui doit être approfondie autant que possible :

Every object has three dimensions: depth, height, width. Human beings have an additional three dimensions: physiology, sociology, psychology. Without a knowledge of these three dimensions we cannot appraise a human being. [...] If we understand that these three dimensions can provide the reason for every phase of human conduct, it will be easy for us to write about any character and trace his motivation to its source. [...] You must know what your character is, in every detail, to know what he will do in a given situation. (1946/1972, pp. 33-42)

Au-delà de défendre le statut du personnage comme une imitation du réel, Egri établit ici que le travail de caractérisation est véritablement un effort d'approfondissement psychologique pour l'esprit créatif. Par ailleurs, il faut aussi mentionner le fait qu'Egri rédige ces propos en parlant du théâtre, qui ne peut, de par sa nature, pas s'attarder sur la biographie de chaque personnage. Nous les considérons d'autant plus pertinent appliqués aux formes littéraires que sont le roman ou la nouvelle, qui peuvent elles se permettre plus de détails biographiques.

Pour mettre en pratique ces concepts, Egri conçoit une fiche de création de personnage, que nous reproduisons ci-dessous :

PHYSIOLOGY

- Sex
- Age
- Height and weight
- Color of hair, eyes, skin
- Posture
- Appearance: good-looking, over- or underweight, clean, neat, pleasant, untidy. Shape of head, face, limbs.
- Defects: deformities, abnormalities, birthmarks. Diseases.
- Heredity

SOCIOLOGY

- Class: lower, middle, upper.
- Occupation: type of work, hours of work, income, condition of work, union or nonunion, attitude toward organization, suitability for work.
- Education: amount, kind of schools, marks, favorite subjects, poorest subjects, aptitudes.
- Home life: parents living, earning power, orphan, parents separated or divorced, parents' habits, parents' mental development, parents' vices, neglect. Character's marital status.
- Religion
- Race, nationality
- Place in community: leader among friends, clubs, sports.
- Political affiliations
- Amusements, hobbies: books, newspapers, magazines he reads.

PSYCHOLOGY

- Sex life, moral standards

- Personal premise, ambition
- Frustrations, chief disappointments
- Temperament: choleric, easygoing, pessimistic, optimistic.
- Attitude toward life: resigned, militant, defeatist.
- Complexes: obsessions, inhibitions, superstitions, phobias.
- Extrovert, introvert, ambivert
- Abilities: languages, talents.
- Qualities : imagination, judgment, taste, poise.
- I.Q

(1972, pp. 36-37)

Ce squelette n'est pas exhaustif, ni-même figé, puisqu'il pourrait être adapté, modernisé, transformé. Néanmoins il témoigne de la profondeur avec laquelle Egri conçoit le personnage ; le but n'étant pas de donner connaissance au lecteur de chacun de ces éléments, mais véritablement pour l'esprit créatif d'établir la biographie et le profil psychologique de son personnage afin qu'il témoigne d'une cohérence le rendant le plus humain possible, tout en demeurant « non-réel », selon la terminologie de Pullman évoquée plus tôt. L'aspect physique, par exemple, est intéressant du point de vue de la théorie de la réception. Certains lecteurs, lorsque les descriptions des personnages sont trop détaillées, le perçoivent comme une entrave à leur propre imagination. Toutefois, les différentes caractéristiques qu'Egri dressent, si elles peuvent paraître rigides ou même anodines au premier abord, sont véritablement génératrices de questionnements et de créativité.

Le *sexe* d'un personnage, compte tenu de la redéfinition du genre qui a lieu à l'époque qui est la nôtre, est un critère intéressant. Si ce n'est pas le cas dans les œuvres de notre corpus, nombre d'écrivains contemporains⁵⁷ jouent avec l'identité sexuelle de leurs personnages, la dissimulent au lecteur, ou mettent même en scène des personnages dits *non-binaires* (« non-binary » ou « gender-neutral » en anglais) identifiés par les pronoms « they » et « them ». La taille et le poids d'un personnage impacteront directement le comportement et la dimension psychologique de celui-ci : comme une personne réelle, le personnage pourra être complexé par son poids. Peut-être souffre-t-il d'anorexie. Peut-être a-t-il développé une timidité malade car sa petite taille le fait se sentir inférieur, ou parce que sa grande taille lui donne l'impression de prendre trop de place. La couleur des yeux et/ou des cheveux peut aussi servir d'outil narratif. Par exemple, les yeux bleus sont souvent associés à la beauté d'un personnage (concept auquel

⁵⁷ <https://bookriot.com/authors-who-use-they-pronouns/>

nous sommes habitués via l'influence du cinéma et les standards de beauté des débuts d'Hollywood). La recherche tend aussi à montrer qu'une personne qui a des yeux plus grands est évaluée comme étant plus attirante par son observateur... (Beattie *et al*, 2002)

Cet apport de connaissance soulève ainsi la question suivante : si l'esprit créatif conçoit et façonne le personnage comme s'il était un être humain, comme une approximation la plus réaliste possible de la psyché humaine, pourquoi la théorie littéraire l'étudierait-elle de manière aseptisée ?

2.1.1 L'approche cognitive — pour une analyse humaine du personnage.

Le courant de pensée qui à ce jour apporte le plus d'arguments en faveur d'une étude « plus humaine » du personnage nous semble être l'approche stylistique cognitive (Stockwell, 2005 ; Abbot, 2008 ; Canning et Whiteley, 2017 ; Keen, 2017). En effet, l'apport scientifique des nouvelles technologies nous permet de nous intéresser de manière plus rigoureuse que jamais au cerveau humain et à ses réactions face à la littérature, d'un point de vue cognitif aussi bien que neurologique.

Avant tout, il nous faut bien préciser qu'une analyse humaine du personnage ne vient pas nier les catégories dans lesquelles ces personnages peuvent être placés de manière analytique. Les deux approches ne sont pas incompatibles en ce que, les personnages comme les êtres humains, de manière sociale, sont placés dans des catégories. Le langage lui-même le suggère, lorsque nous parlons d'un certain *type* de personne ou avons recours aux clichés tels que « l'intellectuelle », « le bourgeois », « le séducteur », « la geek », « la prude » etc. Abbot le souligne, par ailleurs :

There is also a natural and understandable resistance to being 'typed'. Who wants to be written off as a nerd or a yuppie [?] It puts us in a box and denies our freedom. In satire, of course, putting someone in a box like this, is one of the ways the author gains rhetorical force, but the force gets all its power precisely because people hate being packaged, especially when it is against their will. (2008, p. 137)

L'existence de catégories de personnage est, en soi, une imitation de la manière dont nous catégorisons les gens dans la vie réelle. Il n'est donc pas problématique d'allier une terminologie de la catégorisation avec une analyse du personnage en tant qu'être humain fictif. Dans son ouvrage sur l'approche cognitive des personnages, Giuseppina Balossi semble articuler cette double perception lorsqu'elle décrit la manière dont nous appréhendons les personnages littéraires :

Our understanding of a literary character arises from the activation of top-down processes of inferencing (i.e. using our schematic knowledge of real people) and bottom-up processes of perception (i.e. the textual cues from which we gather information about a literary character). (2014, p. 2)

Ainsi, le personnage est perçu de manière bi-directionnelle. Selon cette approche, nous projetons cognitivement les caractéristiques potentielles d'une véritable personne afin de nous représenter le personnage tout en nous référant au texte qui génère les caractéristiques fictives (comme les indices de l'appartenance de ce personnage à une catégorie classique, par exemple ; l'orphelin, le tyran, la rebelle etc.)

Il faut noter ici qu'une telle approche repose sur le postulat de départ selon lequel le lecteur perçoit effectivement le personnage comme un être humain, un postulat qui peut être contesté. Comme nous allons le présenter, la recherche actuelle nous permet d'avancer certains arguments en faveur de cette approche. Toutefois, il faut d'abord nous intéresser aux phénomènes à la source de notre capacité à « croire » aux personnages : les notions d'identification, de sympathie et d'empathie.

Au regard des connaissances autoriales, lorsqu'il évoque la création de personnages dans son ouvrage technique, l'auteur James Scott Bell affirme la chose suivante :

After conceiving a compelling Lead character, you must go a step further and figure out how to create an emotional bond with the reader. You can accomplish this by mastering four dynamics—identification, sympathy, likability, and inner conflict. [...] Identification means, simply, that the Lead is like us. We feel that we could, under the right circumstances, find ourselves in the same position in the plot, with similar reactions. The Lead appears to us to be a real human being. (2004, pp. 71-72)

Nous souhaitons ici attirer l'attention sur les notions d'« identification » et de « sympathy » au regard de ce que Bell appelle « establishing the bond ». Car, si la question se pose au regard de l'approche analytique à adopter en littérature et en narratologie, le fait nous semble être une évidence du point de vue poïétique : pour l'auteur·rice, l'objectif est de créer un personnage qui apparait le plus possible comme un être humain. Ce qui constitue un autre argument à prendre en compte lorsque nous proposons une analyse humaine du personnage.

Selon sa définition, Bell considère le phénomène d'identification comme un des piliers du rapport lecteur/personnage. Il faut toutefois noter qu'il fait l'amalgame avec la notion d'empathie plus tard dans l'ouvrage : « Another word for identification is empathy. » (p. 72) Pour lui, l'empathie/l'identification et la sympathie diffèrent, lorsqu'il précise que, de manière contrastive, alors que l'empathie crée l'illusion que les événements traversés par le personnage sont aussi traversés par le lecteur, la sympathie intensifie l'investissement émotionnel du lecteur (p. 72). Nous notons que ces deux notions, empathie et identification, ne sont pas systématiquement perçues comme identiques par la recherche, il nous semble donc intéressant de nous intéresser à une *triade* de notions, plutôt qu'un duo.

2.1.2 Identification

La « Text-world theory », qui pose l'existence de deux mondes (monde textuel et monde du discours, comme évoqué à la partie 1.4 de ce chapitre) permet d'établir une frontière claire, et aussi paradoxalement *poreuse*, entre les mondes habités, d'une part par le lecteur, de l'autre par le personnage. Ainsi, les trois phénomènes que constituent l'identification, l'empathie et la sympathie opèrent dans ce paradigme.

Peter Stockwell fait l'observation suivante : « Identification arises from an act of comparison, recognition and 'self-awareness' on the part of the discourse-world participant. » (2009, p. 138) Ceci fait écho à ce qu'établissait Bell en affirmant que l'identification signifiait que le personnage principal est « comme nous ». Pullman s'accorde également avec cette définition : « The writers we call the greatest of all—Shakespeare, Tolstoy, Proust, George Eliot herself—are those who have created the most lifelike simulacra of real human beings in real human situations. » (2018, p. 307)

William Brown (en se basant sur les travaux de Jonathan Cohen (2006) qui visent à théoriser le phénomène d'identification), le définit ainsi :

Identification is the process of conforming to the perceived identity of a mediated persona both during and after media consumption or through participation in a mediated event, which commences when media consumers begin to assume the identity of the persona by sharing or adopting the persona's attitudes, values, beliefs or behavior. (2015, p. 275)

Le principe au cœur de ce qu'est l'identification nous paraît ainsi résider dans la *comparaison*, véhiculée ici par les termes *conforming* et *assume*. van Krieken *et al.* (2017) dont l'article tente d'établir un cadre de référence pour cette notion, s'accordent avec cela en expliquant : « Several scholars have suggested that identification with a character is evoked by the extent to which an audience member considers him or herself as similar to the character. » En outre, ce sont les similitudes, les éléments de la vie du personnage qui entrent en résonance avec ceux de la vie du lecteur, qui permettent le phénomène d'identification.

Ce point paraît complexe à mesurer, néanmoins plusieurs expériences tendent à soutenir ce propos. De Graaf *et al.* (2014) démontrent que des étudiants participant à une étude (certains vivant chez leurs parents, d'autres seuls dans un campus universitaire) se comparent davantage aux personnages dont la situation domestique correspond à la leur. Sur une échelle similaire, l'expérience de Mckeever (2015) montre que des participants lisant des articles de journaux s'auto-évaluent plus similaires à des personnes issues de la même université qu'eux. Enfin, Hoeken *et al.* (2016) présentent des résultats selon lesquels, parmi deux groupes—un composé d'étudiants en droit, un autre d'étudiants en sciences humaines—celui qui s'identifie davantage au personnage qui s'avère être avocat est celui composé d'étudiants en droit.

Tel que nous venons de le décrire, ce type d'identification correspond à ce que van Krieken *et al.* nomment des *facteurs fondés sur la caractérisation* : « Character based factors concern the extent to which the audience perceives a character as similar to itself and the extent to which it considers the character likeable or sympathetic. » (2017, p. 3) L'autre type d'identification relève des techniques d'écriture et celle qui s'impose immédiatement est celle du point de vue. À nouveau, il semble y avoir congruence avec la notion de similitude. L'expérience de De Graaf *et al.* (2012) montre que leurs participants s'identifient plus volontairement au personnage à travers lequel l'histoire est focalisée, même lorsque celui-ci exprime une opinion (politique, religieuse etc.) qui diverge ostensiblement de la leur. Hoeken *et al.* (2016) étudient également l'effet du point de vue quant au phénomène d'identification et montrent que des étudiants en droit s'identifient davantage au personnage d'un avocat qui défend un meurtrier si l'histoire est narrée de *son* point de vue qu'à la veuve de la victime, et que l'effet s'inverse lorsque l'histoire est narrée du point de vue de la veuve, ou encore que des étudiants en viennent même à s'identifier à un personnage qui argumente pour une augmentation des frais d'inscription plutôt qu'à un personnage qui est contre si l'histoire est narrée par le premier personnage (Hoeken *et al.*, 2014).

En fondant notre réflexion sur ces résultats et notre impression personnelle, il serait logique d'établir qu'une histoire qui présente un personnage dont la biographie fictive résonne avec le vécu du lecteur et *de surcroît* narrée du point de vue de ce même personnage ne ferait qu'accroître le phénomène d'identification chez le lecteur et son investissement dans l'acte de lecture.

Notons tout de même que l'argument contraire est recevable : il existe des lecteurs qui recherchent l'inverse de ce qu'ils sont ou de ce qu'ils vivent, dans une potentielle tentative d'échappatoire ou de rejet, conscient, subconscient ou inconscient. Il nous semble identifier ici un besoin d'interdisciplinarité qui viendrait étudier ce phénomène dans des perspectives psychanalytiques aussi bien que cognitives et littéraires. Toutefois, l'avancée de la recherche semble pour l'instant soutenir ce besoin de résonance lecteur/personnage lors de l'acte de lecture, ce qui nous pousse à nous intéresser plus attentivement aux phénomènes sous-jacents de l'identification.

2.1.3 Sympathie et empathie

Souvent associées ou confondues, il nous semble pertinent de décrire les phénomènes de sympathie et d'empathie l'une au regard de l'autre. Des trois termes que nous étudions ici, le mot « sympathie » est celui qui est le plus usité dans le langage courant. Il est cependant

marqué d'une large polysémie. Le dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNTRL⁵⁸) le définit ainsi :

« A. Attrait naturel, spontané et chaleureux qu'une personne éprouve pour une autre.

B. Concordance entre deux ou plusieurs personnes que rapprochent certaines affinités, certains goûts ou jugements communs ; les relations ainsi créées, l'accord, la fusion ainsi réalisés.

C. Bonne disposition, attitude favorable, sentiment de bienveillance envers quelqu'un ou quelque chose.

D. Fait de s'associer aux sentiments d'autrui.

E. Rapport, correspondance entre plusieurs choses, effet d'une chose sur une autre. »⁵⁹

La définition qui nous intéresse dans notre démarche est la quatrième de cette liste, le fait de s'associer aux sentiments d'autrui. Cette définition demeure cependant vague. Comment s'associe-t-on aux sentiments d'autrui ? Pourquoi ? Et dans quelle mesure ?

Étymologiquement, le mot « sympathie » se compose du grec *pathos*, la souffrance, et du suffixe *syn-*, avec. Mais à quel degré ce partage émotionnel opère-t-il ?

Selon Bell, ressentir de la sympathie envers un personnage implique un « investissement émotionnel » (2004, p. 72 ; n.t.). Et cet investissement repose dans le fait que la situation dans laquelle le personnage est placé (en position de faiblesse par rapport à un autre, faisant face à un obstacle, face à un danger conséquent, en état général de vulnérabilité etc.) fait appel à une tendance naturelle chez l'être humain à se projeter mentalement dans ces mêmes situations.

La notion d'*investissement émotionnel* est d'ailleurs aussi celle utilisée par Stockwell dans le cadre de la narratologie. Dans son ouvrage, *Texture, A Cognitive Aesthetics of Reading* (2009), il définit la sympathie comme un « investissement sans retour sur soi » (p. 143-4 ; n.t.). En outre, un mouvement cognitif unidirectionnel (du lecteur vers le personnage) qui s'inscrit au sein d'un phénomène de « projection ». Joanna Gavins, en explicitant le terme, suggère qu'il existe une projection psychologique et cognitive qui permet au lecteur de percevoir le personnage comme un être réel capable de réactions et doté d'émotions et de pensées (2007, p. 42-3). Elle ajoute ainsi: « The closer the resemblance between the life of the text-world enactor and the life of the real-world reader, the more likely it is that the reader will be comfortable inhabiting the new projected text-word persona. » (2007, p.86) Nous mettons l'emphase sur le langage très fort ici puisque, pour Gavins, il s'agit véritablement d'habiter, « *inhabit* », de projeter son moi émotionnel sur le personnage existant au sein du texte grâce aux similitudes entre la vie du lecteur et celle du personnage (qui constituent l'identification).

⁵⁸ <https://www.cnrtl.fr/>

⁵⁹ <https://www.cnrtl.fr/definition/sympathie>

En se basant sur cette même conception, Whiteley définit plus clairement la notion de projection dans sa thèse : « Projection is a psychological ability which, understood metaphorically, involves some conceptual movement towards a different position.[...] I believe it is profitable to regard identification, empathy and sympathy as extensions of the basic human propensity for projection. » (2010, pp. 69-73)

Ainsi, grâce à cette capacité de projection, la sympathie maintient chez le lecteur un sens du moi et préserve la barrière entre le lecteur et le personnage. Afin d'approfondir cette notion, il nous faut brièvement définir ce qu'est un « champ déictique », terme que la linguistique s'est approprié via la psychologie. (Bühler, 1934)

La deixis, du grec ancien δειξις pour « le fait de désigner » ou de « référer à », définit la subjectivité de l'individu et de son langage par rapport au point de référence que lui-même constitue. En outre, il s'agit du « je, ici, maintenant » de tout individu. Dans le cadre de la théorie de Stockwell que nous venons d'évoquer, le lecteur demeure observateur et, d'un point de vue *déictique*, son champ (moi, à l'instant de lecture, dans le monde du discours) ne se superpose pas à celui du personnage (lui/elle, au moment temporel décrit par l'histoire, dans le monde textuel). Par opposition, ou plutôt par association, un mouvement cognitif *bi-directionnel* prendrait la forme de l'empathie, ce qui nous permet ici de passer d'une notion à l'autre.

Rappelons que le mot « empathie », comme « sympathie » composé de *pathos*, contient le suffixe *en-* ; à l'intérieur, en dedans. En se basant déjà sur ces différences de sens, Suzanne Keen, dont les nombreux travaux en narratologie s'articulent autour de la notion d'empathie, définit l'empathie face à la sympathie de la manière suivante (qu'il s'agisse d'un rapport lecteur/personnage ou d'un rapport être humain/être humain, par ailleurs) :

Sympathy

I feel a supportive emotion about your feelings.

I feel pity for your pain.

(Keen, 2006, p. 4)

Empathy

I feel what you feel.

I feel your pain.

Ainsi, la sympathie met en relation l'émotion d'un sujet face à l'émotion d'un autre, tout en maintenant une barrière interpersonnelle ; deux consciences émotionnelles. L'empathie, en revanche, ne met pas en relation deux émotions mais deux *êtres*. Il ne s'agit pas d'une émotion chez l'un déclenchant l'apparition d'une émotion chez l'autre mais véritablement d'une « fusion émotionnelle » (Keen, 2011, p. 16).

C'est en se basant sur cette même conception que Stockwell définit l'empathie comme « a bidirectional trans-world mapping between the discourse world reader and the character in the embedded worlds'. » (2009, p.93) Par empathie, le lecteur s'investit émotionnellement (mouvement du moi vers l'extérieur) et en retire quelque chose (mouvement de retour vers le moi). Du point de vue déictique, le lecteur aligne momentanément son espace cognitif et émotionnel sur celui du personnage au sein du monde textuel.

Par ailleurs, les sciences cognitives vont plus loin et nomment même ce concept « embodied experience », ce que reprend Stockwell dans un autre ouvrage :

The nature of embodied experience suggests that humans use the same cognitive faculties to process reality and projected fiction, and furthermore that similar processes underlie different sensory inputs. [...] You might know at a higher level of awareness that your emotional absorption in the fictional world is attenuated, but the immediate effect is still real: your tears are not 'pretend' tears, and your sense of empathy does not feel like fake empathy. (2013, p. 8)

Cet alignement déictique, cet « embodied experience », s'il est déjà pertinent en narratologie au regard des émotions, nous sera d'autant plus utile en stylistique lorsque nous regarderons le langage plus en détail, aussi il nous faut réfléchir à une traduction terminologique. Lorsqu'il le définit, Stockwell parle de la sphère liée aux sens et au corps, ce qui justifie « embodied » ; littéralement « in the body », dans le corps. Nous pensons à *expérience incorporée*, littéralement « dans le corps », néanmoins la science cognitive française semble avoir établi un consensus sur le terme « incarné », aussi nous aurons recours à celui-ci.

Galbraith, au regard de ce même phénomène mais plus particulièrement de l'aspect proprement déictique, le nomme « deictic shift » : « At any moment of reading a narrative, a reader may attentionally occupy one of several deictic fields—for example, a character's subjectivity within the story world, or the author's wry commentary on some historical phenomenon. » (Galbraith, 1995, p. 16) Elle suppose ainsi que la lecture implique un mouvement, un *glissement déictique*, qui génère une présence multiple (le lecteur existe en tant que lui-même mais aussi en tant qu'actant projeté sur le personnage au sein du monde textuel). Une « superposition déictique », en somme.

Au regard de cela, l'autrice et philosophe américaine Jenefer Robinson affirme qu'un tel phénomène est naturel pour le lecteur en tant qu'être humain. Car, contrairement à la philosophie, qui opère une distinction entre l'imaginaire et le réel, notre psychologie ne le fait pas. Elle argumente ainsi que, la seule chose nous poussant à ne pas intervenir pour sauver la vie d'un personnage fictif est une « régulation cognitive » qui intervient seulement *après* l'empathie initiale, nous permettant de réprimer toute volonté d'agir sur la fiction : « The emotion process is just the same in both the real life and the fictional case. » (Robinson, 2005, p. 153)

C'est aussi ce sur quoi s'accordent certains chercheurs en narratologie après avoir mené des expériences sur des « vrais » lecteurs (Whiteley & Canning, 2017 ; Canning, 2017), dont les propos nous semblent résumés ici par Keen :

Even though readers know perfectly well that fictional characters are make-believe, they go on caring about them, lending them the bodies that they do not possess, feeling with them in emotional fusion that paradoxically calls into embodiment a psychic corporeality vouched for in readers' own bodily responses. (2011, p. 16)

2.1.4 La projection placée sur un continuum émotionnel

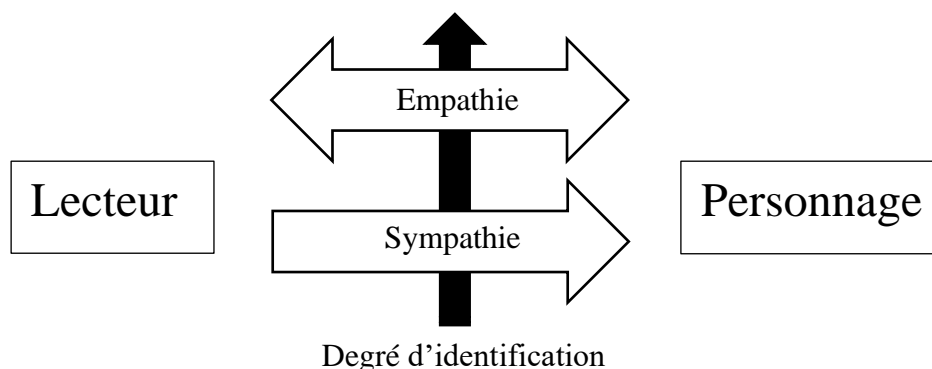
Au regard des différentes théories que nous venons d'évoquer, émanant à la fois de la recherche et du savoir auctorial, il convient d'explorer précisément la manière dont les notions d'identification, de sympathie et d'empathie s'articulent entre le lecteur et le personnage. Bien que nous ne souhaitons pas entièrement adopter cette approche, la *Text-world theory* apporte plusieurs notions intéressantes, notamment celle de « projection » déjà évoquée à la partie précédente. En ayant recours à cette même terminologie (comme le fait Stockwell, 2009 ; ainsi que Lahey, 2005), Whiteley choisit de placer ces notions à différents degrés en conclusion de son ouvrage dédié aux réponses émotionnelles du lecteur face à la littérature :

I believe it is profitable to regard identification, empathy and sympathy as extensions of the basic human propensity for projection. [...] it seems to me that identification as defined above underlies both empathy and sympathy: as both involve projection and the establishment of self-other relationships. Empathy, I would argue, is best seen as a form of identification which involves similarity on the emotional plane or a particularly close, bi-directional mapping between self and other. (2010, pp. 69-77)

Au regard de la fiction, et non pas uniquement de la littérature, Jens Eder, dans *Understanding Characters* (2010), choisit de les placer sur un continuum, de l'identification à l'empathie en passant par la sympathie :

Whenever we are assuming the perspective of characters in relevant respects—for example, our knowledge about a situation matches the characters' knowledge—we are involved in (partial) identification. When we are additionally developing feelings similar to those of the characters—for example, when we are watching the separation of Ilsa and Rick (Casablanca) and relive emotions associated with our own experiences of separation—then we are practicing empathy. [...] [Character] appraisals occur on different levels of information processing and are influenced by nature, culture, and individual experiences. Our emotional involvement takes multifarious forms. At least three of these are directly related to properties of characters: in *objective* appraisals we assess their corporeality, personality, sociality, and behavior by intersubjective (e.g., moral) criteria and react with corresponding feelings (e.g., moral appreciation). In *subjective* appraisals we assess characters by our individual interests and react with directly self-related feelings, such as fear of or desire for them. In *empathic* appraisals we allow ourselves to be “infected” by the feelings of characters in different ways. (2010, pp. 18-20)

En prenant en compte ces différentes théories et en effectuant un choix terminologique, nous pourrions donc représenter le phénomène de projection ainsi :



Aussi abouties soient-elles, ces théories, il nous semble, n'en restent pas moins des théories, même si elles confèrent un cadre d'analyse pertinent. En cela nous entendons que les théoriciens présentent rarement les résultats d'expériences et il est souvent reproché aux sciences du langage leur manque de données quantifiables face aux affirmations qu'elles avancent, ce qui nous pousse, dans la partie suivante, à nous intéresser aux sciences dites « dures ».

2.1.5 Lorsque la littérature rencontre les neurosciences

This year, scientists published two studies that prove a reader's brain reacts to verbs in stories – hitting or kissing or chewing – that same way the brain would react if the reader's body were actually hitting, kissing or chewing. The motor cortex of the brain lights up with electrical activity just as if the reader were living the story, performing those actions. That alone should be enough reason for you to use verbs, to create action and make something happen in every scene or story. (Palahniuk, 2011, p. 49)

Si elle concerne davantage la stylistique et le discours que l'histoire, cette citation issue de l'ouvrage technique de l'auteur américain Chuck Palahniuk possède un double intérêt. Elle montre, tout d'abord, que les auteur·rice·s ont la maîtrise de leur outil et renforce leur statut en tant qu'observateur·rice·s du comportement humain, en tant que *technicien·ne·s* du langage. Ensuite, ce sont ces propos qui nous ont mis sur la piste des neurosciences afin d'appréhender l'étude du personnage différemment. Nous reviendrons plus en détail à la relation entre les neurosciences et le discours lors de notre étude stylistique. Toutefois, il est intéressant d'établir ici un lien entre l'empathie et la fiction à l'aide de cette discipline.

En effet, si Palahniuk ne mentionne pas de référence précise, son propos renvoie directement à la recherche concernant ce que les neurosciences appellent les « neurones miroirs » :

Whenever we look at someone performing an action, beside the activation of various visual areas, there is a concurrent activation of the motor circuits that are recruited when we ourselves perform that action. Although we do not overtly reproduce the observed action, our motor system becomes nevertheless active as if we were executing that very same action that we are observing. [...] According to this perspective, to perceive an action is equivalent to internally simulate it. This implicit, automatic, and unconscious process of embodied simulation enables the observer to use his/her own resources to penetrate the world of the other without the need of explicitly theorizing about it. (Gallese, 2003, p. 4)

Ce concept de système neuronal miroir (parfois aussi appelé « monkey brain », car il est découvert grâce à des expériences menées sur des primates) n'est pas absolu et est parfois controversé. Premièrement, car il est directement mis en relation avec l'empathie dans la discipline de la psychologie. Ensuite car, pendant de nombreuses années, leur existence n'était prouvée que chez les primates et seulement supposée *de facto* chez l'être humain. Néanmoins, plusieurs expériences démontrent leur existence et leur rapport avec les capacités cognitives de l'être humain (Rizzolatti *et al*, 2006 ; Keysers *et al*, 2010 ; Molenberghs *et al*, 2012).

La question que nous nous posons à ce stade est donc la suivante : si ce « système neuronal miroir » est lié à l'empathie de manière interpersonnelle et intersubjective (de personne réelle à personne réelle), peut-on étendre son fonctionnement à la fiction ? En outre, en dépassant la théorie que nous évoquions à la partie précédente grâce à Jenefer Robinson, qui affirmait que les processus émotionnels face à une situation réelle ou une situation fictive étaient les mêmes, les neurosciences apportent-elles des réponses concrètes face à l'empathie ressentie de personne réelle à *personnage* ?

De nombreux travaux prouvent déjà que notre cerveau, lors de l'acte de lecture, se voit « activé » comme si nous, lecteurs, effectuions les actions des personnages (Bedny *et al*, 2008 ; Bergen *et al*, 2003 ; Elli *et al*, 2018). L'expérience réalisée par Anna Abraham grâce à l'imagerie à résonance magnétique (IRM) permet d'explorer une piste fascinante, lorsqu'elle conclut : « The largely overlapping activation patterns between the areas implicated when processing scenarios containing real or fictional characters is indicative of the similarity of the underlying processes involved when engaging in these scenarios. » (2008, p. 9)

En outre, comme le supposait Robinson du point de vue théorique, il semblerait que notre cerveau, dans un premier temps, doive effectivement activer des zones identiques, et donc traiter l'information de la même manière ; que nous soyons face à la réalité ou à la fiction. Comme le conclut Françoise Lavocat dans son ouvrage, *Fait et fiction — pour une frontière* :

L'empathie étant un des opérateurs principaux de l'immersion fictionnelle, celle-ci illustrera parfaitement le mouvement contradictoire auquel incitent les fictions : l'impossibilité d'agir [...], alors

que nos résonances cérébrales empathiques nous y invitent. [...] Le "tournant cognitif" récent, s'il ne fait pas l'unanimité et ne bouleverse pas tous les domaines de l'analyse littéraire, ne peut être ignoré quand il concerne la relation des lecteurs, spectateurs et joueurs au personnage.[...] La perspective cognitiviste a puissamment contribué à la résurrection du personnage et plus largement à une légitimation de la fiction, au risque d'en effacer les contours. Telle est la rançon de la compréhension et de l'acceptation tardives de la propension du personnage à transgresser les frontières entre l'œuvre et la vie. (2016, pp. 327-369)

Il s'agit donc d'un phénomène qui viendrait davantage cimenter une analyse humaine du personnage, en tant qu'être certes fictif mais doté d'une psyché à laquelle le lecteur répond, contrairement à un amas de signes qui doivent simplement être rangés dans des catégories.

2.1.6 *Le réalisme psychologique en tant qu'objectif poïétique*

Nous avons vu aux divers points précédents que la capacité de projection (sous l'égide de laquelle se trouvent l'identification, et ainsi la sympathie et l'empathie) se vérifiait à la fois du point de vue théorique mais aussi expérimental, grâce aux apports de l'imagerie médicale et des neurosciences ; démontrant que, du point de vue cognitif, la frontière entre le réel et la fiction était beaucoup plus fragile que la théorie littéraire ne l'avait jusque-là considérée. Le lecteur, s'il ne « croit » pas à la fiction grâce à un phénomène ultérieur de régulation cognitive, *doit* y croire malgré lui lorsqu'elle s'offre à lui en tout premier lieu. En outre, il doit croire à l'irréel avant de décider qu'il s'agit *en effet* d'irréel. Ce qui vient renforcer la notion d'un rapport véritablement intersubjectif entre lecteur et personnage, qui deviendrait davantage un rapport entre « être humain » et « être humain fictif ».

Libre du formalisme et des contraintes de l'analyse littéraire, Freud écrivait :

Le roman psychologique doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son moi par l'auto-observation en « moi partiels », ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique. (1971, p. 78)

Et plus que le « défi » que nous évoquions en 2.1.1, nous estimons ainsi que, pour l'auteur·rice, la caractérisation est davantage de l'ordre du don de soi—ou du don du *moi*. Du point de vue poïétique, l'objectif est de créer un personnage sur le modèle psychologique humain. Henry James l'affirmait déjà :

The novelist studies men and women ; he is concerned with their actions and their thoughts, their errors and their follies, their greatness and their meanness ; the countless forms of beauty and constantly varying moods to be seen among them ; the forces which act upon them ; the passions, prejudices, hopes and fears which pull them this way and that. He has to do, above all, and before all, with men and women. (1888, p. 11)

Quelle approche adopter, donc, face au personnage ? Comme le précise Jouve :

Une description formelle, voire fonctionnelle, du personnage n'est plus suffisante.[...] Les figures construites par le texte ne prennent sens qu'à travers la lecture. Le sujet lisant est, en dernière instance, celui qui donne vie à l'œuvre. (1992, p. 6)

Nous ne souhaitons pas nous affranchir complètement du formalisme, car le recours aux « types » de personnages contribue à l'efficacité narrative des romans du corpus. Mais nous avançons ici que les personnages ne sont pas simplement des êtres de mots, sans quoi ils ne survivraient pas aux ravages du temps. C'est avant tout l'efficacité de leur mimétisme psychologique qui les fait vivre et survivre dans l'imaginaire, comme le font certains personnages immortels. Mais aussi leur manipulation par de nombreux artistes, qui viennent ajouter de la matière et de la profondeur au personnage d'origine. Nous pensons au Sherlock Holmes de Doyle (dans *A Study in Scarlet*, 1885), au *Dracula* de Stoker (1897) ou encore à des personnages plus modernes tels que *Batman* (Kane et Finger, 1939), qui vogue chaque année (parfois chaque mois) de main en main créative depuis sa première apparition dans *Detective Comics* en 1939.

Notre approche ne saurait cependant s'éloigner de la stylistique. Si le personnage est un être, il est un être de mots, et ce sont eux qu'il faut étudier afin de le replacer dans son contexte narratif. L'objectif de cette étude n'est pas de prouver que les personnages existant dans les mondes narratifs des romans du corpus sont exceptionnels ou entreront dans la catégorie des personnages « immortels », mais bien d'affirmer que le réalisme psychologique, en tant que déclencheur d'empathie et d'investissement émotionnel chez le lecteur, est réellement l'objectif de l'auteur·rice, et doit de ce fait être étudié en tant que tel.

2.2 Les pôles essentiels de la caractérisation

Afin de revenir à la notion d'une hypothétique universalité, nous la confrontons ici à la caractérisation. En effet, bien qu'il existe une infinité de personnages au sein de la littérature, et plus largement au sein de la *fiction*, la dichotomie incontournable est celle du protagoniste/antagoniste. Nous souhaitons ici étudier cette relation générique, afin de la confronter aux personnages des romans du corpus lors de notre analyse.

2.2.1 Le personnage principal en tant que « personnage pivot »

Toute histoire possède un ou plusieurs « personnages principaux ». Il semble là s'agir d'une vérité absolue, car aucune histoire ne saurait présenter chaque personnage de manière égale. Le fait que l'histoire soit constituée d'évènements qui doivent se dérouler implique des choix, qui expriment la volonté de l'auteur·rice de raconter *cette* histoire et pas une autre. Ce

principe implique donc un choix quant au relief qui sera donné à tel ou tel personnage. C'est ce qu'exprime Booth dans son ouvrage *The Rhetoric of Fiction* (1983) :

Even among characters of equal moral, intellectual, or aesthetic worth, all authors inevitably take sides. A given work will be 'about' a character or set of characters. It cannot possibly give equal emphasis to all, regardless of what its author believes about the desirability of fairness. Hamlet is not fair to Claudius...Othello is not fair to Cassio; King Lear is not just to the Duke of Cornwall...But who cares? The novelist who chooses to tell this story cannot at the same time tell that story; in centering our interest, sympathy, or affection on one character, he inevitably excludes from our interest, sympathy, or affection some other character. (pp. 78-79)

Il faut dès à présent faire la distinction entre personnage « principal » et personnage « focalisant », pour utiliser la terminologie de Genette (1983). Le personnage *focalisant* est celui par lequel les événements sont filtrés et perçus par le lecteur. Le personnage *principal*, s'il est un tant soit peu développé en termes de réalisme psychologique et de biographie fictive, ne sera pas nécessairement focalisant. Pour emprunter la terminologie du cinéma, le personnage principal sera un des acteurs, alors que tous les autres seront des figurants. Pour prendre un exemple, la liste des personnages du roman de Fitzgerald *The Great Gatsby* (1925) serait : Nick Carraway, Jay Gatsby, Daisy Buchanan, Tom Buchanan, Jordan Baker, George B. Wilson et Myrtle Wilson. Ces personnages n'ont certes pas tous la même importance dans le roman ; nous pourrions argumenter que, parmi eux, seuls Nick, Gatsby, Daisy, Tom et Jordan sont les acteurs principaux. Nick, par ailleurs, serait le personnage le plus développé parmi les personnages principaux car il est le personnage focalisant.

Sans parler en détail pour l'instant de la question du point de vue ou de la focalisation (que nous traitons au chapitre IV), la littérature moderne semble de plus en plus s'accommoder d'un relief multiple, en somme accepter plusieurs personnages principaux qui seront approfondis de manière égale. Deux romans de notre corpus en sont l'exemple : *Embers* met en scène deux personnages, Elias et Laia, qui sont non seulement aussi bien développés l'un que l'autre mais aussi chacun des personnages focalisant. C'est aussi le cas de *Children*, qui met en scène Zélie, Amari et Inan.

La fiction, de manière générale, et plus particulièrement les média visuels, semble aujourd'hui accepter de plus en plus de relief parmi les personnages. Il n'est pas rare aujourd'hui de faire face à un film ou une série qui démultiplie les personnages et leurs biographies fictives, exigeant du spectateur une flexibilité et une mémoire lui permettant d'appréhender et de lier ces vies fictives qui sont présentées en détail. Nous pensons à la série à succès des Wackowskis, *Sense8* (2015-2018), qui approfondit la vie de huit personnages connectés par leurs univers sensoriels respectifs ; à la série de romans fantasy de George R.R. Martin *A Song of Ice and Fire* (1996-) adaptée à la télévision sous la forme de *Game of Thrones* (Benioff & Weiss, 2011-2019) qui met en scène plus d'une dizaine de personnages ; ou encore

la série fantastique de J.J. Abams, *Lost* (2004-2010), qui mêle et croise les vies interconnectés d'une vingtaine de personnages, tous dotés d'un passé fictif et d'une psychologie minutieusement travaillée à l'aide de flashbacks, et même de prolepses cinématographiques— ou « flashforwards ». L'article de Melanie Koss, *Young Adult Novels with Multiple Narrative Perspectives: The Changing Nature of YA Literature* (2009) mettait déjà ce phénomène en évidence il y a plus de dix ans en passant en revue un large empan d'œuvres YA qui ont recours à cette multimodalité narrative sur le plan narratologique, grammatical, géographique ou encore temporel. Face au *simplisme* supposé du genre, elle observait ainsi :

[YA novels are] complex, pushing readers to follow several different strands, sometimes out of chronological/linear order; readers must also adjust to different voices and/or narrators, sometimes through the switching of tenses, and occasionally juggle conflicting information from unreliable narrators. [...] Literacy in the 21st century means thinking critically, making sense of a bombardment of media and information sources, and making choices about what to read and how to read it. Books with multiple narrative perspectives have great educational potential to nurture growth in these areas. As these texts grow in number and popularity, it is critical that educators examine the ways in which adolescents comprehend and make sense of these texts. (pp. 5-7)

Malgré cette multiplicité de personnages principaux cependant, il n'en demeure pas moins l'exigence d'un ou d'une poignée de personnages qui seront les *moteurs* de l'histoire. Lajos Egri, dans le domaine du théâtre, décrit ces personnages de la manière suivante :

Without a pivotal character there is no play. The pivotal character is the one who creates conflict and makes the play move forward. The pivotal character knows what he wants. Without him the story flounders . . . in fact, there is no story. [...] A pivotal character must not merely desire something. He must want it so badly that he will destroy or be destroyed in the effort to attain his goal.[...] A good pivotal character must have something very vital at stake. [...] a pivotal character never becomes a pivotal character because he wants to. He is really forced by circumstances within him and outside of him to become what he is. (1972, pp. 121-123)

Cette définition nous permet en premier lieu de remettre en question la notion même de « personnage principal », à laquelle Egri n'a d'ailleurs pas recours ici (il aurait utilisé le terme « main character » ou « main protagonist ») En français, le terme de *personnage principal* ne confère à ce personnage que son statut de focus. Il le place certes au cœur de l'histoire, mais n'implique pas la *manière* dont il influe sur celle-ci. Or, c'est bien sur cette notion qu'Egri insiste. Ce qui nous intéresse ici est la capacité du personnage qu'il décrit à « créer le conflit et à faire avancer l'histoire ». Le terme qu'il utilise, « pivotal », est déjà potentiellement un défi à traduire. Le dictionnaire Oxford le définit ainsi : « of great importance because other things depend on it. »⁶⁰ Ce qui correspondrait en français à « central » ou « principal ». Or c'est bien la racine, *pivot*, qu'il faut analyser pour en comprendre le sens. Suivant la définition du dictionnaire : « the central point, pin or column on which something turns or balances. »⁶¹

⁶⁰ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/pivotal?q=pivotal>

⁶¹ https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/pivot_1?q=pivot

Et c'est en effet en tant que *pivot* que le personnage principal bien construit s'érige, car de ses choix et ses décisions dépendra la direction que prend l'histoire ainsi que les périodes d'équilibre et de déséquilibre qui articulent les événements. En cela, ajouter la notion de « personnage pivot » nous semble plus pertinente dans le cadre de l'écriture de fiction que de conserver uniquement la notion, un tant soit peu vide, de « personnage principal ».

Ce principe, au-delà du théâtre, est facilement identifiable au sein de toute œuvre de fiction de qualité, même lorsque celle-ci met en scène un personnage qui peut paraître passif. Il ne peut y avoir d'*Hamlet* (Shakespeare, 1599) sans la décision d'Hamlet à l'acte I de venger la mort de son père. Sans la décision de Nick, au premier chapitre de *The Great Gatsby*—“I decided to call him. Miss Baker had mentioned him at dinner, and that would do for an introduction.” (1925)—l'histoire n'aurait pas lieu. Et, même s'il dépend de l'intervention d'Hagrid, l'histoire de *Harry Potter* (Rowling, 1997) ne saurait démarrer sans la décision initiale de Harry de rejoindre le monde des sorciers.

Ce caractère pivot du personnage n'est bien sûr pas limité au déclenchement de l'histoire mais se reproduit à chaque « nœud » de l'histoire, ce qui renforce le statut du personnage en tant que moteur de sa propre existence au sein du monde narratif. Stavros Halvatzis le précise :

The pivotal character forces the conflict from beginning to end. He is the motivating power, the cause of conflict in your story—the driving engine of all stories. [...] Othello's Iago is such a character. His function is to force the conflict to the bitter end, never backing down. He is relentless because circumstances beyond his control force him to be so. (2014)

Le terme « *conflict* »—notion que nous traitons ultérieurement—apparaît plusieurs fois dans cette citation et soulève dès à présent un autre élément qui semble être primordial dans la caractérisation : le personnage face à l'adversité, face à l'antagoniste ou, comme nous le rebaptiserons parfois : *la force d'opposition*.

2.2.2 L'antagoniste ou « la force d'opposition »

Comme nous l'évoquions en 2.2.1, l'adversité est une composante essentielle de toute histoire. La présence d'obstacles face aux objectifs que nous nous fixons en tant qu'êtres humains est inévitable dans la vie et, inconsciemment, le lecteur/spectateur attendra que des obstacles se placent sur la route du personnage, sans quoi l'histoire serait un reflet incohérent de la vie réelle et il n'y investirait ni son empathie ni son temps. Une histoire a-t-elle seulement un intérêt si ses acteurs obtiennent ce qu'ils désirent sans problème ?

L'antagoniste est, selon Egri :

The one who holds back the ruthlessly onrushing protagonist. He is the one against whom the ruthless character exerts all his strength, all his cunning, all the resources of his inventive power. [...] If for any good reason the antagonist cannot put up a protracted fight, you might as well look for another

character who will. The antagonist in any play is necessarily as strong and, in time, as ruthless as the pivotal character. (1972, p. 128)

Nous attirons tout particulièrement l'attention sur la dernière phrase de cette citation. En effet, elle pose là un élément qui peut sembler anodin mais nous semble en réalité être une des vérités absolues de la fiction que tout auteur·rice doit avoir à l'esprit. Aux points 2.1.2 jusqu'à 2.1.5 de la partie précédente nous évoquions les phénomènes psychologiques et neuroscientifiques qui poussent les lecteurs à s'identifier aux personnages et à ressentir de l'empathie, ce qui déclenche un investissement émotionnel au sein du monde narratif dans lequel ils se plongent pendant la lecture. Or, ce phénomène d'identification se verrait grandement contrarié si le personnage pivot était en position initiale de *force* par rapport à l'antagoniste. Lirait-t-on l'aventure de Frodo face à Sauron si dès le début de l'épopée de Tolkien le hobbit possédait la capacité de vaincre des armées ? *Harry Potter* suscite-t-il notre intérêt s'il est dès le départ capable de terrasser Lord Voldemort ? Veut-on suivre Winston Smith si, à n'importe quel moment, il peut s'affranchir de la tyrannie de Big Brother et faire s'écrouler son régime totalitaire ? Le périple d'Ulysse est-il digne de l'Odyssée ou de n'importe quelle histoire, s'il est seulement *capable* d'affronter Poséidon ? Dans son ouvrage *Le Cinéma selon Hitchcock*, François Truffaut rapporte les propos on ne peut plus pertinents du réalisateur : « The more successful the villain, the more successful the picture. » (1967/2005)

Et en effet, les obstacles de la vie se définissent en tant qu'obstacles car ils doivent être *surpassés*, parce qu'ils sont initialement plus *forts* que nous et, encore une fois, le lecteur, consciemment ou non, est à la recherche de ce rapport mimétique dans la littérature et la fiction. Du point de vue terminologique, la notion d'« antagoniste » que nous avons utilisée jusqu'ici est largement usitée dans l'analyse littéraire, néanmoins elle nous semble réductrice en ce que l'adversité, en tant qu'élément essentiel de l'histoire, ne prend pas nécessairement forme humaine, ou même *humanoïde*. Ou, si elle le fait, elle ne génère pas un conflit obligatoirement *physique* entre les personnages.

Dans le roman *11.22.63* (2011) de Stephen King, par exemple, le personnage principal, Jake Epping, tente de modifier le passé et de sauver le président Kennedy en voyageant dans le temps, changeant ainsi l'histoire. Mais, s'il est certes physiquement confronté à Harvey Lee Oswald (l'assassin présumé du président Kennedy) Jake affronte principalement *le temps* ; un ennemi immatériel qui, afin de protéger son intégrité, sème d'embûches le chemin de Jake afin qu'il ne puisse pas modifier le passé. Dans *Fight Club*, de Chuck Palahniuk (1997), le narrateur, qui dans le roman demeure anonyme, pense affronter Tyler Durden, le bellâtre anarchiste dont les idées le séduisent, alors que Tyler n'est autre que sa double personnalité.

Il nous est arrivé de débattre sur cette notion en cours d'écriture créative, dans le cas où les étudiants souhaitaient travailler sur le genre de la romance. L'argument auquel nous étions

confronté était que, bien évidemment, dans le cadre de la fiction romantique, le personnage pivot et l'antagoniste ne s'affrontent pas physiquement. Les étudiants avaient ainsi du mal à intégrer cette notion et à l'appliquer. Or le conflit existe bel et bien et la nuance qu'apporte Bell nous permet de l'analyser lorsqu'il définit le terme « opposition » : « The opposition [is]: Who or what wants to stop the Lead [character]? » (2004, p. 56)

En effet, si nous acceptons que l'adversité, contrairement à un antagoniste physique, est élément *sine qua non* de l'histoire, il est plus pertinent d'avoir parfois recours à ce terme, que nous traduirons par « force d'opposition », qui permettra d'englober toutes les formes d'adversité, humaines ou non. Car, même dans le cadre de la romance, la force d'opposition est présente. Il est facile d'identifier des exemples au sein desquels la force d'opposition est effectivement humaine. Bien souvent, il s'agit du rival/de la rivale : *Les liaisons dangereuses* de Laclos (1973 ; première édition 1782), *Jane Eyre* (Brontë, 1847), *The Great Gatsby* de Fitzgerald (1925).

Dans d'autres cas cependant, la force d'opposition émane d'ailleurs ou prend d'autres formes. Dans *Bridget Jones's Diary* (Fielding, 1996/2014), qui est une réécriture de *Pride and Prejudice* d'Austen (1813) et l'exemple sur lequel notre étudiante s'appuyait, le personnage éponyme « n'affronte » pas Daniel ou Darcy, qui sont tous les deux objets de ses affections. Mais la force d'opposition émane d'eux car ils ne se conforment pas à ses attentes romantiques. Ce qui génère le conflit est aussi la pauvre estime de soi de Bridget, qui génère mésaventure après mésaventure. Ici, la force d'opposition qui génère des obstacles dans l'histoire émane à la fois de l'extérieur mais aussi de l'intérieur du personnage lui-même. L'essence même des relations romantiques repose, en partie, sur la séduction qui elle-même se fait jeu de pouvoir et donc source efficace de conflit narratif.

2.3 Le conflit, moteur d'un mouvement narratif au prisme de l'œuvre de fiction

Comme nous l'expliquions en élargissant la notion d'antagoniste à celle de « force d'opposition », il ne s'agira pas de limiter la notion de conflit à celle de conflit *physique*, qui n'intervient pas dans toutes les histoires. Le conflit prend plusieurs formes, et c'est là que la notion de « force d'opposition » prend tout son sens. H. Porter Abbot, dans *The Cambridge Introduction to Narrative* (2008), semble aussi lui attribuer un caractère quasi-universel en le définissant ainsi :

If, with its immense rhetorical resources, narrative is an instrument of power, it is often *about* power as well. This is because, in almost every narrative of any interest, there is a conflict in which power is at stake. You might say that conflict structures narrative. (2008, p. 55)

Le mot « pouvoir » ici nous permet par ailleurs de répondre à l'argument selon lequel l'absence de conflit physique viendrait contredire l'universalité de cette notion. Car tout se fait jeu de pouvoir, qu'il s'agisse de l'affrontement entre rivaux politiques, d'un thriller psychologique ou même des œuvres de Virginia Woolf. Dans la romance, par ailleurs, le jeu de séduction lui-même est jeu de pouvoir (nous entendons cela sans notion de toxicité ou de domination malsaine aucune). Lequel des amants parviendra à se faire désirer ? Celui ou celle qui charme l'autre arrivera-t-il/elle à faire céder l'autre à ses avances ? Comment le rapport de force évoluera-t-il lorsque l'un ou l'une devra reconquérir l'autre ?

Bell, s'il utilise une terminologie différente, considère la notion de conflit comme essentielle :

The reason behind [a reader's interest] is *confrontation*. Opposition from characters and outside forces brings your story fully to life. If your Lead moves toward his objective without anything in his way, we deprive readers of what they secretly want: worry. Readers want to fret about the Lead, keeping an intense emotional involvement all the way through the novel. (2004, p. 12)

Nous retrouvons, comme l'écrivait Abbot, cette notion de structure, puisque Bell écrit « all the way through the novel. ». Le conflit peut aussi prendre la forme d'un conflit interne, dans les œuvres plus psychologiques ou contemplatives. Bell s'exprime également sur ce sujet : « Characters who are absolutely sure about what they do, who plunge ahead without fear, are not that interesting. We don't go through life that way. In reality, we have doubts just like everyone else. » (2004, p. 68) Et à nouveau nous pouvons observer cette volonté de l'auteur de créer des personnages *vraisemblables*, dans un rapport mimétique face à l'être humain. Ursula Le Guin vient nuancer ce rapport au conflit dans son ouvrage :

Modernist manuals of writing often conflate story with conflict. This reductionism reflects a culture that inflates aggression and competition while cultivating ignorance of other behavioral options. No narrative of any complexity can be built on or reduced to a single element. Conflict is one kind of behavior.

There are others, equally important in any human life, such as relating, finding, losing, bearing, discovering, parting, changing. Change is the universal aspect of all these sources of story. Story is something moving, something happening, something or somebody changing. (2015, p. 123)

Nous nous accordons avec le fait qu'il serait malvenu d'être « obnubilé » par le caractère conflictuel d'une histoire lors de l'acte d'écriture. Néanmoins les différentes notions évoquées par Le Guin ici—le rapport à l'autre, la perte, la résilience, la découverte, la séparation et le changement—impliquent toutes un rapport de force, la douleur comme partie inévitable de la vie et donc notre capacité à résister et avancer... En somme, une forme de conflit, interne ou externe.

Plus que « structurant », comme l'évoquait Abbot, le conflit est selon Lajos Egri ce qui rythme l'histoire : « Conflict is the heartbeat of all writing. [...] Conflict is that titanic atomic energy whereby one explosion creates a chain of explosions. » (1972, p.193) Ici, au-delà de la structure, il évoque le lien de cause à effet qui véritablement amène l'histoire d'évènement en évènement ; en somme, il définit le conflit comme moteur du mouvement narratif qui amène l'histoire d'un point à un autre. Une définition que nous mettrons à l'épreuve en la confrontant aux œuvres de notre corpus lors de nos analyses

Avant cela cependant, il convient de définir la manière dont le conflit est lié à la caractérisation.

2.4 L'intrigue...

2.4.1 L'intrigue en tant que « structure » narratologique

Si nous visualisons le monde narratif comme étant la vision d'ensemble et ses rouages *dissimulés* comme le détail à explorer et découvrir, notre approche a jusqu'ici suivi un mouvement focalisant. Nous nous sommes d'abord intéressés au monde narratif sur le plan large et à sa construction ; ensuite, aux personnages, qui sont au cœur de celui-ci. Puis nous avons réduit notre champ au conflit qui, découlant des personnages, vient générer le mouvement narratif et garantir sa cohésion. Si nous « agrandissons encore la résolution » ou rapprochons la loupe, pour rester dans la métaphore, l'élément essentiel qui nous semble être la véritable charpente de toute œuvre de fiction est l'intrigue, ou « plot » en anglais.

Afin de définir clairement cette notion, il nous faut revenir à Aristote, qui affirme dès l'antiquité que « le point le plus important, c'est la constitution des faits, car la tragédie est une imitation non des hommes, mais des actions... » (Ruelle, 1922, p. 15). Après avoir longuement écrit sur la caractérisation et le réalisme psychologique, nous sommes tentés de nuancer les propos Aristote et d'affirmer que la tragédie, ou la fiction, est l'imitation des *hommes* (et des femmes, par ailleurs) aussi bien qu'elle est imitation de la vie.

Néanmoins, ce qui importe ici est le terme « structure », qui nous donne un premier élément de définition pour la notion d'intrigue. Nous avons au point 1.1 de ce chapitre défini le récit, le discours, l'agencement narratif et l'histoire ; cette dernière en tant que série d'évènements. Suivant cette logique, l'intrigue serait la *structure*, le *squelette* ou plus simplement l'organisation de ces évènements constitutifs de l'histoire. Pour certains cependant, les termes « structure » comme « squelettes » sont trop rigides :

The problem with the skeleton metaphor for plot (and all the other architectural and mechanical models) is that it misrepresents what plot is and how it works. Plot isn't a wire hanger that you hang the

clothes of a story on. Plot is diffusive; it permeates all the atoms of fiction. It can't be deboned. It isn't a series of I-beams that keeps everything from collapsing. It is a force that saturates every page, paragraph and word. Perhaps a better metaphor for plot would be electromagnetism—the force that draws the atoms of the story together. It correlates images, events and people. Plot is a process, not an object. (Tobias, 1993, pp. 4-5)

Chez Tobias nous retrouvons ici pour l'intrigue cette idée de « force agglomérante » plutôt que de structure et également l'idée de mouvement narratif, lorsqu'il affirme que l'intrigue n'est pas un objet mais un processus. Cette définition s'associe en soi à la conception double qu'en a Egri, qui a recours à la terminologie musicale pour parler du théâtre et l'associer directement aux personnages. Chez le dramaturge, l'intrigue s'articule à deux niveaux entre les notions de « premise » et « orchestration ». Il définit la notion de « premise » (postulat ou prémisse, en français) comme une « vignette » de l'histoire et donne quelques exemples succincts :

Bitterness leads to false gaiety. Foolish generosity leads to poverty. Honesty defeats duplicity. Heedlessness destroys friendship. Ill-temper leads to isolation. Materialism conquers mysticism. [...] A premise contains: character, conflict, and conclusion. [...] When the author has a clear-cut premise, it is child's play to find the character who will carry the burden of that premise. [...] A plot without character is a makeshift contraption. (Egri, 1972, pp.23, 114)

Il l'associe ensuite avec la manière dont les personnages actualisent ce postulat :

We have to know exactly in what category every character belongs. As the author, you have to know every character's exact status, because you will orchestrate him with his opposites. Different orchestration is necessary for different movements. But there must be orchestration—well-defined, strong, uncompromising characters in conflict commensurate to the movement of the play. (1972, p. 132)

Selon Egri, l'auteur·rice est ici chef·fe d'orchestre qui positionne chaque acteur à sa place et les fait graviter de manière précise afin de mettre en scène le postulat de départ de la pièce. Cette double notion semble au premier abord difficile à réconcilier avec la notion d'intrigue, voire même avec la forme narrative qu'est le roman. Mais est-ce vraiment le cas ? N'est-il pas possible d'établir, après étude, le postulat qui détermine la place de certains personnages de fiction ? Il faut bien sûr choisir des œuvres achevées, car le postulat ne s'actualise que lorsque l'histoire se termine. Parmi ceux que nous avons déjà largement cités, le postulat de *Harry Potter* n'est-il pas « seule l'acceptation de la mort mène au salut » ?

Ce postulat s'articule dans un rapport d'opposition entre Harry et Voldemort. Voldemort, qui lui refuse d'accepter la mort et voue sa vie à la recherche de l'immortalité, est finalement vaincu. Harry en revanche, qui au chapitre 34 du dernier tome doit accepter la mort afin de vaincre Voldemort, est victorieux précisément parce qu'il fait ce choix. Et Rowling communique le message via le personnage de Dumbledore :

“He was more afraid than you were that night, Harry. You had accepted, even embraced, the possibility of death, something Lord Voldemort has never been able to do. Your courage won, your wand overpowered his.” (Rowling, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, p. 711)

Ce postulat, par ailleurs, s'accorde avec les événements de la série. Car, un à un, chaque figure parentale de Harry trouve la mort : ses parents, avant le début de l'histoire au premier tome ; Sirius Black, son parrain, au volume cinq ; et Albus Dumbledore, le directeur d'*Hogwarts* devenu mentor de Harry, au volume six.

De même que le postulat de Winston dans le *1984* d'Orwell pourrait être : « La douleur vient à bout de toute fortitude morale. » Ou, pour le jeune Christopher McCandless dans *Into the Wild* (Krakauer, 1997) : « Happiness [is] only real when shared. » Les exemples sont multiples et peuvent par ailleurs se superposer. Il existerait d'autres postulats possibles pour les personnages eux-mêmes mais aussi pour l'histoire en tant que telle.

Il est intéressant de noter que l'intrigue, du point de vue poétique, ne réconcilie pas tous les auteur·rice·s. Stephen King, par exemple, reconnaît que dans sa méthode il n'a pas recours à la construction d'une intrigue :

In my view, stories and novels consist of three parts: narration, which moves the story from point A to point B and finally to point Z; description, which creates a sensory reality for the reader; and dialogue, which brings characters to life through their speech. [...] You may wonder where plot is in all this. The answer—my answer, anyway—is nowhere. [...] I believe stories are found things, like fossils in the ground. [...] Stories are relics, part of an undiscovered pre-existing world. The writer's job is to use the tools in his or her toolbox to get as much of each one out of the ground intact as possible. (2010, pp. 156-157)

Ce type de réponse, nous en convenons, contribue parfois au mysticisme attribué à la création artistique. Néanmoins, il serait erroné de penser que, si King ne constitue pas consciemment d'intrigue, celle-ci ne peut être reconstituée dans chacune de ses œuvres. Cette étape structurante ne fait simplement pas partie de son processus créatif, contrairement à nombre d'auteurs. Tel que Palahniuk, qui conseille à l'auteur·rice débutant·e :

You need to know the purpose of each scene or chapter or passage before you write it. To make each part of a story do its job well, to best effect, you need to be very clear what the job's supposed to accomplish. [...] Be very clear about what earlier questions the current scene will answer. And what new, larger questions will this scene raise. (2011, p. 134)

Ces deux approches font écho au néologisme qu'emploie l'auteur français de fantasy Pierre Bordage, lorsqu'il parle d'auteur *scripturant* face à l'auteur *structurant* :

Je fais partie des « scripturants », qui font évoluer les personnages avec l'univers, à l'inverse des « structurants » qui font des fiches très précises sur tout avant de se lancer. Moi, j'essaie de me mettre dans leur peau pour tenter de ressentir au maximum ce qu'ils vont voir, sentir ou toucher. C'est l'écriture qui me structure et qui me fait emprunter des chemins qui vont parfois me prendre au dépourvu. Les personnages ont leurs libertés et, souvent, ce sont eux qui me dictent leur conduite. Ce qui m'intéresse c'est d'explorer les nombreuses facettes de l'âme humaine, qu'elles soient lumineuses ou plus sombres. (Chéry, 2017)

Quelle que soit l'approche poétique cependant, la notion d'intrigue nous semble inhérente à toute œuvre de fiction, et ceci qu'elle soit perçue comme une structure, un squelette ou une force agglomérante qui vient articuler les événements qui constituent l'histoire et maintenir sa cohérence narratologique. Le point que nous souhaitons approfondir au regard de l'intrigue est son *universalité*, que certains considèrent comme plurielle.

2.4.2 L'intrigue universelle ? La théorie du « mono-mythe »

En effet, la notion d'*intrigue universelle* a généré beaucoup d'intérêt dans la littérature, qu'il s'agisse d'universitaires, d'enseignants en écriture créative ou des auteur·rice·s/scénaristes/réalisateurs eux-mêmes. Nous nous tournons tout d'abord vers Joseph Campbell et son ouvrage *The Hero With a Thousand Faces* (1949/2004), qui introduit dès les années 1950 la notion de monomythe (que lui-même emprunte à James Joyce) : « The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: *separation—initiation—return*: which might be named the nuclear unit of the monomyth. » (Campbell, p. 28)

Même si Campbell utilise le terme « mythe » et que la terminologie le fait différer d'un roman, d'une pièce de théâtre ou toute autre forme narrative, il faut revenir au sens premier du mot : (*muthos*, en grec) qui signifie *fable*. Abbot semble également faire le rapprochement grâce à la notion de « masterplot » qu'il définit comme étant des intrigues universelles que nous trouvons dans nombre d'histoires. Des histoires qui « se connectent de manière vitale à nos valeurs, souhaits et peurs les plus profondément ancrées » (Abbot, 2008, p.46 ; n.t.). En soi, qu'elles agissent au niveau du mythe, de l'histoire ou de l'intrigue, ces différentes notions suggèrent l'existence d'une universalité de l'histoire ou d'une « mono-histoire ».

Lorsqu'il détaille les différentes étapes, en quelque sorte les *charnières* de la structure narratologique qu'il identifie comme étant celle du monomythe, Campbell identifie tout d'abord une première étape qu'il nomme « *separation* » ou « *departure* ». Elle se subdivise en cinq sous-étapes :

(1) "The Call to Adventure", or the signs of the vocation of the hero; (2) "Refusal of the Call." or the folly of the flight from the god; (3) "Supernatural Aid." the unsuspected assistance that comes to one who has undertaken his proper adventure; (4) "The Crossing of the first Threshold"; and (5) "The Belly of the Whale", or the passage into the realm of night.

La deuxième étape, qu'il nomme « Trials and victories or initiation », en comporte six :

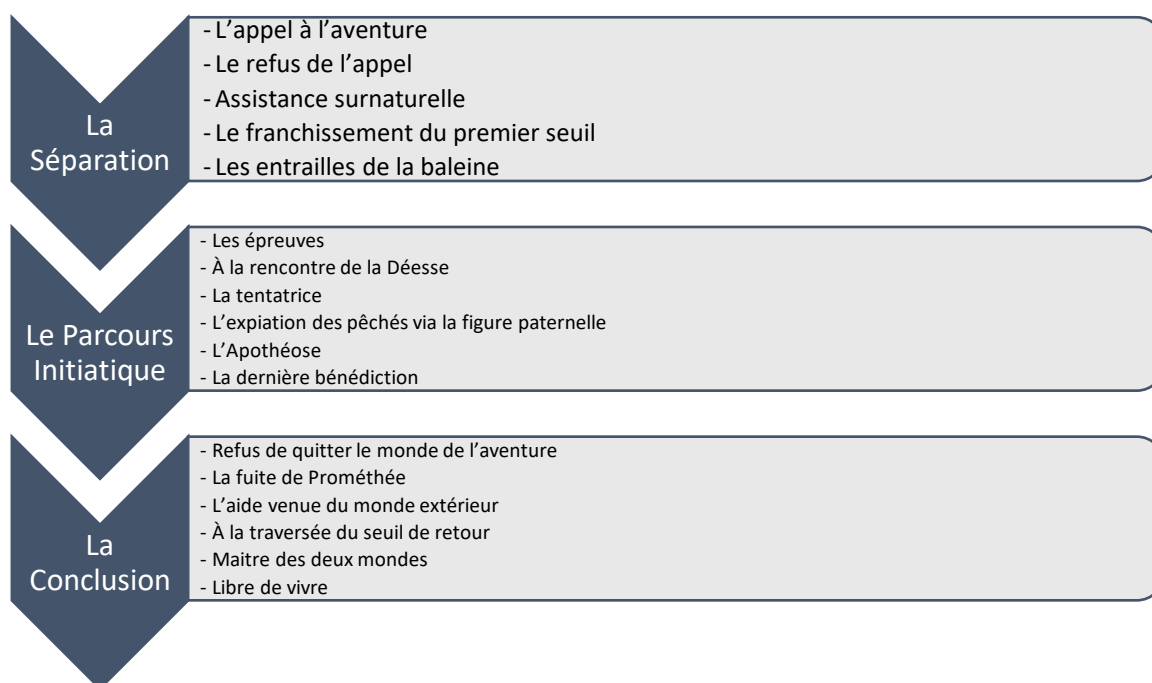
(1) "The Road of Trials." or the dangerous aspect of the gods; (2) "The Meeting with the Goddess" (Magna Mater), or the bliss of infancy regained; (3) "Woman as the Temptress," the

realization and agony of Oedipus; (4) “Atonement with the Father”; (5) “Apotheosis”; and (6) “The Ultimate Boon”.

Enfin, la troisième étape, qu’il ne semble pas nommer si ce n’est qu’il s’agit de la « *conclusion* », comporte également six sous-étapes :

“Refusal of the Return,” or the world denied; (2) “The Magic Flight,” or the escape of Prometheus; (3) “Rescue from Without”; (4) “The Crossing of the Return Threshold,” or the return to the world of common day; (5) “Master of the Two Worlds”; and (6) “Freedom to Live.” (p. 122)

Il s’agit donc d’un schéma narratif aristotélicien qui, bien qu’il soit découpé différemment, suit la structure théâtrale classique : situation initiale, élément déclencheur, péripéties, dénouement, situation finale. Ici, Campbell intègre la situation initiale à « The call to adventure », qui est à la fois aussi l’élément déclencheur. Les péripéties correspondent à sa deuxième étape de « Trials and Victories of Initiation », qui contient aussi le dénouement (la notion de *climax*, en anglais) sous la forme de « Apotheosis ». Enfin, la « conclusion » correspond aux retombées du dénouement et à la situation finale. Néanmoins les spécificités qu’il évoque nous permettent une analyse plus poussée, aussi nous nous proposons de traduire les termes et de les organiser de manière visuelle grâce au schéma suivant :



L’hypothèse que nous avançons à ce stade est la suivante : bien que la classification de Campbell date de plus de soixante-dix ans—et le schéma narratif d’Aristote de plus de deux millénaires—et en ayant conscience de sa volonté de dresser la structure du *mythe*, les œuvres de notre corpus ont tout de même été élaborées par leurs autrices suivant ce schéma, de manière consciente ou inconsciente. En outre, le caractère extrêmement moderne des œuvres du corpus

et leur appartenance à un genre nouveau ne les empêche pas de suivre un schéma qui, lui, n'a rien de nouveau.

Ce schéma narratif, ou « structure en trois actes », comme le simplifie Bell (2004, p. 33 ; n.t.) en utilisant la terminologie du théâtre, est selon lui intemporel en termes d'efficacité narrative :

Why does the three-act structure work? Probably because it is in line with how we live our lives. A three-step rhythm is inherent in much that we do. [...] In a novel, we must get to know some things in Act I before we can move on in the story. Then the problem is presented, and the Lead [character] spends the greater part of the book wrestling with the problem (Act II). But the book has to end sometime, with the problem solved (Act III). (p. 29)

Afin d'articuler le mouvement narratif d'un acte à un autre, Bell conçoit ainsi l'élément déclencheur et le dénouement comme des « doorways », que nous traduirons par « seuils narratifs » ; une notion qui nous paraît extrêmement pertinente afin d'étudier ces charnières du mouvement narratif :

I find it helpful to think of these two transitions [between Act I and Act II and Act II and Act III] as “doorways of no return.” That explains the feeling you want to create. A thrusting of the character forward. A sense of inevitability. (2004, p. 33)

Lors de nos analyses, nous aurons donc recours à cette terminologie et confronterons dans un premier temps la structure du mono-mythe—et *de facto* le schéma narratif classique—à celle des romans du corpus.

2.4.3 L'intrigue subdivisée en « plot patterns ».

Au-delà du schéma narratif et des étapes du mono-mythe que nous venons de décrire, il nous faut à présent nous intéresser à l'intrigue elle-même, ce qui nous permettra d'étudier la structure narratologique des œuvres du corpus en profondeur. Si nous admettons que le mono-mythe et le schéma narratif constituent une « super-structure », celle-ci n'interdit pas des variations au sein de la structure sous-jacente de l'intrigue, ce que l'anglais nomme *plot patterns*. Nous faisons cependant face à un dilemme terminologique ici encore, à travers le sémantisme du mot *pattern* et les différents niveaux d'analyse narratologique.

« Pattern », en anglais, est défini ainsi :

1. A pattern is the repeated or regular way in which something happens or is done.
2. A pattern is an arrangement of lines or shapes, especially a design in which the same shape is repeated at regular intervals over a surface.
3. A pattern is a diagram or shape that you can use as a guide when you are making something such as a model or a piece of clothing.⁶²

ou

⁶² <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/pattern>

1. A repeated decorative design.
2. A model or design used as a guide in needlework and other crafts.
3. An example for others to follow.⁶³

À la lumière de ces définitions, deux notions semblent échapper au français qui tenterait de le traduire par « structure narrative », « schéma narratif », « agencement narratif », « squelette narratif » ou encore « séquence narrative ». La première est celle de la *répétition* présente dans les deux premières définitions dans le Collins et dans la première de l'Oxford English Dictionary. Un *pattern* se répète. Ensuite, et cela correspond aux définitions 3 de l'OED et 2 et 3 du Collins, un *pattern* sert de *modèle* à suivre. Les définitions 3 de chaque dictionnaire appellent bien sûr le mot *patron* en français, que notre langue définit comme un « modèle à partir duquel un travail est exécuté, dans l'artisanat, les arts décoratifs. »⁶⁴

Et en effet, il semble qu'il s'agisse là du mot le plus approprié car, ces « plot patterns » ne cessent de resurgir dans l'art au sens large sous d'infinies formes diverses et variées. Elles se répètent, se muent, mais demeurent en leur essence les mêmes. Et c'est en ayant conscience de leur forme, en les reproduisant et en se les appropriant, que l'esprit créatif peut générer, sans prosaïsme aucun, de nouvelles variations en leur sein. Pour ces raisons, nous aurons donc recours lors de cette étude au terme *patron narratif*.

De nombreux autres esprits littéraires (critiques comme auteur·rice·s) se sont intéressés à la notion de ce que nous nommons à présent patrons narratifs. Dès la fin du 19^{ème} siècle, l'écrivain français George Polti s'attèle à identifier les trente-six situations dramatiques suivantes, que nous explicitons ici :

1. *Implorer* : un personnage en danger implore qu'on le sauve.
2. *Le Sauveur* : un personnage en sauve un ou plusieurs autres.
3. *La vengeance poursuivant le crime* : un personnage venge le meurtre d'un autre.
4. *Venger proche sur proche* : un personnage est en quête de vengeance au sein de sa famille.
5. *Traqué* : un personnage s'enfuit afin de survivre.
6. *Désastre* : un désastre survient, ou va survenir, à la suite des actions d'un personnage.
7. *En Proie* : un désir de possession est contrarié.
8. *Révolte* : un personnage se révolte contre une quelconque forme d'autorité.
9. *Audacieuse tentative* : un personnage tente d'obtenir l'inatteignable.
10. *Enlèvement* : un personnage en kidnappe un autre.
11. *L'énigme* : un personnage tente de résoudre une énigme.

⁶³ <https://www.oed.com/pattern>

⁶⁴ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patron/58715?q=patron#58357>

12. *Obtenir* : un personnage essaie de s'emparer d'un bien précieux.
13. *Haine de proches* : un personnage voue une haine profonde à un autre personnage.
14. *Rivalité de proches* : un personnage envie la situation d'un proche.
15. *Adultère meurtrier* : pour posséder son amante, un personnage tue son mari.
16. *Folie* : un personnage commet des crimes sous l'emprise de la folie.
17. *Imprudence fatale* : un personnage commet une grave erreur.
18. *Involontaire crise d'amour* : inceste, relation impossible entre proches.
19. *Tuer un des siens inconnus* : un personnage tue un proche sans le savoir.
20. *Se sacrifier à l'idéal* : un personnage donne sa vie pour son idéal.
21. *Se sacrifier aux proches* : un personnage se sacrifie pour sauver un proche.
22. *Tout sacrifier à la passion* : une passion se révèle fatale pour un des personnages.
23. *Devoir sacrifier les siens* : pour un idéal supérieur, un personnage sacrifie un être aimé.
24. *Rivalité d'inégaux* : un personnage affronte un autre plus fort que lui.
25. *Adultère* : un personnage trompe un autre personnage.
26. *Crimes d'amour* : un personnage amoureux commet une erreur et de ce fait un crime.
27. *Apprendre le déshonneur d'un être aimé* : un être aimé se livre à des activités illicites ou immorales.
28. *Amours empêchées* : une relation amoureuse est entravée par la famille/société.
29. *Aimer ennemi* : un personnage en aime un autre alors qu'ils sont ennemis.
30. *L'ambition* : un personnage est prêt à tout pour concrétiser ses ambitions.
31. *Lutte contre Dieu* : un personnage affronte Dieu pour assouvir son ambition.
32. *Jalousie erronée*: la jalousie amène un personnage à commettre des actes irréparables.
33. *Erreur judiciaire* : un personnage est accusé et condamné à tort.
34. *Remords* : un personnage a des remords et se trouve rongé par sa propre culpabilité.
35. *Retrouver* : après une absence prolongée, des personnages se retrouvent.
36. *Perdre les siens* : un personnage doit faire le deuil d'un être aimé.

(adapté de Polti, 1895/2019, pp. 22-195)

Ce nombre est bien-sûr quelque peu arbitraire (ce que critique Souriau en 1950 et ensuite, à la lumière d'une comparaison de leurs deux ouvrages, De Bary, 2004) en ce que Polti décline ces situations en plusieurs variantes internes à chacune. Et, s'il est possible de faire correspondre certaines de ces situations aux différentes catégorisations qui ont suivi la publication de son ouvrage (que nous mentionnerons par la suite), il nous faut faire la distinction entre *situation* et *patron* (*pattern*).

En effet, il nous semble que les deux notions se génèrent mutuellement autant qu'elles se répondent. C'est de la *situation initiale* que naîtra l'intrigue et donc révélera le patron utilisé ; mais de ce patron narratif émergera d'autres situations. Polti lui-même le conçoit ainsi :

Un nouvel élément à modifier toutes les situations est l'énergie des actes qui doivent en résulter [...] Il n'est pas de situation qui ne soit susceptible d'être combinée avec n'importe laquelle de ses voisines, que dis-je? avec deux, trois, quatre, cinq, six d'entre elles, et davantage! (2019, p. 198)

Nous admettons donc qu'une œuvre, théâtrale comme romanesque ou encore cinématographique, suit un patron narratif qui lui-même repose sur une combinaison de *situations*. Ronald Tobias, auteur et professeur au sein du département *Media and Theatre Arts* à l'université *Montana State University*, s'intéresse également à la notion d'intrigue et de patron narratif. Nous le citons en 2.4.1 lorsqu'il évoquait l'intrigue comme étant un élément davantage *organique*, qui opère au niveau de « l'atome narratif », pour reprendre sa métaphore. En se basant sur celle-ci, il identifie vingt patrons narratifs possibles (que nous traduisons) :

- La quête (*The Quest*) qu'il associe à la recherche d'un endroit, d'un objet, tangible ou intangible effectuée par un ou plusieurs personnages (p.59).

- L'aventure (*Adventure*) qu'il associe à la quête mais différencie de la manière suivante : « The adventure plot resembles the quest plot in many ways, but there are some profound differences between them. The quest plot is a character plot; it is a plot of the mind. The adventure plot, on the other hand, is an action plot; it is a plot of the body. » Il en conclut donc que, contrairement à la quête qui se centre autour du protagoniste, l'intrigue de l'aventure se focalise davantage sur le *voyage* lui-même (p.71).

- La poursuite (*Pursuit*) est ce qu'il définit comme la « version littéraire de cache-cache » (n.t., p.79). Dans son appareil le plus simple, un personnage en poursuit un autre (p.79).

- Le sauvetage (*Rescue*) est similaire aux deux premiers patrons de la quête et de l'aventure. Tobias les distingue ainsi :

Like the adventure plot, the hero of the rescue plot must go forth into the world. Like the quest plot, the hero of the rescue plot searches for someone or something. And like the pursuit plot, the hero ordinarily chases the antagonist. The rescue plot, like the others, is a physical plot: It depends on action more than it depends on the psychological subtleties of character. But the similarities end there. The rescue plot is the first we've looked at that relies heavily on the third arm of the triangle: the antagonist. (p.86)

Ainsi, l'histoire dépend selon Tobias de la dynamique entre ses trois acteurs : le protagoniste, la victime de l'enlèvement et l'antagoniste.

- L'évasion (*Escape*) est un patron dont la tension se situe entre les instants de capture et d'évasion, de prise de contrôle et de relâchement. *Misery*, de Stephen King (1987), est un excellent exemple de ce patron. Tobias en définit l'essence ainsi : « The protagonist is confined against her [or his] will and wants to escape. » (p.93)

- La vengeance (*Revenge*) est un patron classique qu'il identifie comme étant un des plus anciens de la littérature :

In literature the dominant motive for this plot is loud and clear: retaliation by the protagonist against the antagonist for real or imagined injury. It's a visceral plot, which means it reaches into us at a deep emotional level. We bristle against injustice and we want to see it corrected. And almost always, the retaliation is outside the limits of the law. (p.99)

- Le mystère (*The riddle*), dont nous pourrions citer de multiples exemples au sein de tous les types de média narratifs, est pour Tobias dérivé de l'énigme : « Today the riddle has metamorphosized into the mystery. The short text of the riddle has become the longer text of the short story and the novel. But the focus is the same: It is a challenge to the reader to solve the problem. [...] The plot itself is physical, because it focuses on events (who, what, where, when and why) that must be evaluated and interpreted (the same as the riddle must be interpreted). » (p. 113)

- La rivalité (*Rivalry*) est un patron au cœur duquel deux personnages ont le même objectif et des motivations propres à chacun pour l'atteindre. Tobias ajoute que les possibilités sont illimitées, en ce que, « dès que deux personnes entrent en compétition, la rivalité se crée (n.t, p. 124). Le film *The Prestige* (adapté du roman épistolaire du même nom écrit par Christopher Priest en 1995), réalisé par Christopher Nolan en 2006, qui met en scène deux prestidigitateurs rivaux au 19^{ème} siècle est un exemple flagrant de ce patron narratif.

- Le « donné perdant » (*Underdog*) est similaire au patron précédent, mais Tobias effectue la distinction car la rivalité repose sur la parité, lorsque « le protagoniste et l'antagoniste sont à forces égales » (n.t, p. 131). Le donné perdant est différent en ce que les personnages ne sont pas à forces égales, ce qui crée la tension au cœur du récit. Elle s'apparente donc à ce que Polti nomme « Rivalité entre inégaux ». La bande dessinée japonaise, et plus particulièrement le sous genre du *Shônen* (少年漫画, en japonais, qui signifie « jeune homme ») recèle d'œuvres phares qui adoptent ce patron (*Dragon Ball* (Toriyama, 1984-1995) ou *Naruto*, (Kishimoto, 1999-2014)) où les protagonistes issus du peuple ou des classes sociales

les plus basses défient l'élite du monde narratif dans lequel ils évoluent (ou même des divinités, comme dans *Saint Seiya*, (Kurumada, 1986-1990), ce qui reflète le caractère hiérarchique et rigide de la société japonaise qui s'exprime dans l'art.

- La tentation (*Temptation*) est décrite par Tobias comme mettant en avant la « fragilité de la nature humaine » (n.t, p. 139) grâce à un patron narratif qui s'articule autour d'un crime ou acte répréhensible commis par le protagoniste. Il ajoute ainsi : « What would be the loss? What is the price the protagonist must pay for giving into temptation? Cost is one of the major factors in this plot. That makes this plot more moral than most, because it carries a message about the cost of giving into temptation. » (p.144)

- La métamorphose (*Metamorphosis*) est organisé autour d'une transformation, selon Tobias. De manière spécifique, autour d'une transformation physique (apparentée donc, aux genres du fantastique, de la fantasy ou de la science-fiction). L'histoire se centre autour de la métamorphose du protagoniste, comme celle du roman de Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886).

- La transformation (*Transformation*), est similaire à la métamorphose en ce qu'elle se focalise sur la notion de changement. Ici cependant, le patron narratif de l'intrigue s'oriente autour du « changement qui s'opère chez le personnage tandis qu'il passe d'une étape de la vie à une autre. » (n.t, p. 154). Tobias ajoute le détail suivant : « The plot isolates a portion of the protagonist's life that represents the period of change, moving from one significant character state to another. » Le patron narratif est donc adaptable à toute histoire, tous genres confondus. La pièce de George Bernard Shaw, *Pygmalion* (1913), en est un bon exemple.

- Le passage à l'âge adulte (*Maturation*) est le patron narratif qui est identifié aux œuvres appartenant au genre du *bildungsroman*, dans lesquels le personnage abandonne l'enfance et se dirige vers l'âge adulte au travers d'épreuves et de leçons de vie. Ce patron, selon Tobias, s'oriente autour du fait de grandir.

- La romance (*Love*) est peut-être le patron narratif le plus commun, dont Tobias se joue avec humour : « Since we know conflict is fundamental to fiction, we also know "Boy Meets Girl" isn't enough. It must be "Boy Meets Girl, but..." The story hinges on the "But..." These are the obstacles to love that keep the lovers from consummating their affair. » (p. 168)

- La romance interdite (*Forbidden love*) découle du patron de la romance mais se précise autour la notion d'interdit, social ou moral ; en outre un amour qui va « à l'encontre des mœurs ou des conventions sociales. » (n.t, p. 189). L'exemple immédiat est *Lolita* (Nabokov, 1955).

- La sacrifice (*Sacrifice*) est ce que Tobias identifie comme un patron narratif focalisé sur le protagoniste :

The foundation of sacrifice as a plot is character; the act of sacrifice itself is a manifestation of character, and so it's secondary to it. [...] The sacrifice should come at a great personal cost; your protagonist is playing for high stakes, either physical or mental. Your protagonist should undergo a major transformation during the course of the story, moving from a lower moral state to a higher one. (p. 200)

- La découverte de soi (*Discovery*) est comparé à celui du mystère par Tobias en ce que le patron s'articule autour de la découverte. Il ne s'agit cependant pas (pour le protagoniste) de résoudre un mystère mais de se découvrir soi-même. « La découverte concerne l'humain et la quête sur laquelle il se lance afin de découvrir qui il est », précise Tobias (n.t., p. 201).

- L'abus menant au malheur (*Wretched excess*) est décrit comme suivant (et centré sur) un protagoniste poussé à l'extrême tandis qu'il « passe d'un état stable à un état d'instabilité » (n.t, p.209). Tobias ajoute que l'intérêt des histoires adoptant ce patron réside dans leur potentiel empathique, leur capacité à convaincre le lecteur que cette déstabilisation pourrait lui arriver également (p. 215).

- L'ascension et la chute (*Ascension and Descension*) sont deux patrons narratifs que Tobias décrit comme le plus souvent faisant partie d'un cycle « d'échecs et de réussites » (n.t., p. 218). Elles peuvent bien sûr se trouver de manière isolée, lorsqu'une histoire suit l'ascension du personnage et que l'histoire s'achève sur la réalisation de son objectif (ascension) ou lorsqu'une autre présente un personnage ayant déjà accompli son objectif—ou possédant de manière inhérente ce qu'il désire—qui vient à perdre son statut, sa fortune etc. (chute). Tobias justifie leur présentation double de la manière suivante : « Some stories capture the complete cycle, as in “The Rise and Fall of...” stories. Usually the personality traits that allowed the character to reach prominence (ambition, aggressiveness, etc.) are the same traits that cause her downfall. » (p. 218)

Si ces vingt patrons narratifs nous paraissent raisonnablement identifiables au sein des œuvres citées, il nous semble cependant que ce nombre est lui aussi arbitraire. Il est simple

d'imaginer un regroupement de certains, ou le fait que certaines histoires puissent mettre en œuvre un patron ou un autre selon le point de vue du lecteur/critique. Une quête, par défaut, est forcément une aventure. *The Lord of the Rings* de Tolkien (1954) est un exemple qui viendrait contredire la distinction de Tobias, qu'il bâtit sur l'importance donnée, soit au mouvement des personnages au sein du monde narratif, soit aux personnages eux-mêmes. L'attention est-elle portée sur l'objectif (détruire l'Anneau Unique) ou sur les personnages (Frodo, Sam et autres) ? La *vengeance* et le mouvement nécessaire effectué par le protagoniste afin de se venger de l'antagoniste, n'implique-t-elle pas *de facto* une forme de poursuite ? Le patron narratif de l'*Underdog* n'est-il pas par défaut une histoire de rivalité, même si celle-ci est déséquilibrée ? Une romance interdite n'est-elle pas, réduite à l'essentiel, une romance... ?

S'il n'est pas nécessaire d'effectuer un regroupement méticuleux des vingt patrons de Tobias, nous admettons qu'en termes d'interprétation, certaines distinctions pourraient être contestées, ce que d'autres théoriciens ont fait par la suite.

En effet, Christopher Booker dédie la première partie son ouvrage, *The Seven Basic Plots* (2004), à l'identification de sept de ces patrons (pp. 21-153) pour lesquels il fournit des exemples représentatifs :

- Vaincre la créature (*Overcoming the Monster*) est identifié comme un patron classique et, selon Booker, simple :

The essence of the 'Overcoming the Monster' story is simple. Both we and the hero are made aware of the existence of some superhuman embodiment of evil power. This monster may take human form (e.g., a giant or a witch); the form of an animal (a wolf, a dragon, a shark); or a combination of both (the Minotaur, the Sphinx). It is always deadly, threatening destruction to those who cross its path or fall into its clutches. Often it is threatening an entire community or kingdom, even mankind and the world in general. But the monster often also has in its clutches some great prize, a priceless treasure or a beautiful 'Princess'. (p.23)

Il cite plusieurs œuvres parmi divers genres et média : *The Magnificent Seven*, réalisé par John Sturges (1960), *Les trois mousquetaires* de Dumas (2011 ; première publication 1844), *The Final Problem* de Conan Doyle (1893) ou encore le premier opus de *Star Wars* réalisé par George Lucas, *A New Hope* (1977). Selon cette définition, et si nous comparons ce patron avec la classification de Tobias, il pourrait se confondre à la fois avec « À la rescousse » comme avec « La vengeance » selon les situations narratives présentées.

- De la pauvreté à la richesse (*Rags to Riches*). Ici, Booker emploie l'expression largement usitée dans la littérature pour ce patron narratif suivant un héros ou une héroïne « enfin sorti-e de l'obscurité, de la pauvreté et de la misère et qui accède au bonheur et à la

félicité » (n.t., p. 65). Ici, il cite le conte de Perrault, *Cendrillon* ; celui d'*Aladdin*, issu des *Mille et Une nuits* ; *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847) ou encore *Pygmalion* de Shaw (1913), que nous avons-nous même cité plus haut. Il est intéressant de noter que Tobias le cite pour illustrer le patron de la « transformation » mais qu'il semble tout à fait pertinent de le faire ici également. D'autant que *Rags to Riches* semble également correspondre à « L'ascension » présentée par Tobias.

- La quête (*The Quest*) se retrouve chez Booker comme elle était présente chez Tobias et il la définit de manière similaire (voir p. 69). Il suggère comme exemples le roman de Richard G. Adams, *Watership Down* (2014 ; première publication 1972), *The Lord of the Rings* de Tolkien (1954) ou encore *Raiders of the Lost Ark*, le premier opus de la saga *Indiana Jones* réalisé par Steven Spielberg (1981).

- L'épopée et le retour au foyer (*Voyage and Return*) nous semble très similaire à ce que Tobias nommait *Adventure* puisque Booker le définit ainsi :

The essence of the Voyage and Return story is that its hero or heroine (or the central group of characters) travel out of their familiar, everyday 'normal' surroundings into another world completely cut off from the first, where everything seems disconcertingly abnormal. At first the strangeness of this new world, with its freaks and marvels, may seem diverting, even exhilarating, if also highly perplexing. But gradually a shadow intrudes. The hero or heroine feels increasingly threatened, even trapped: until eventually (usually by way of a 'thrilling escape') they are released from the abnormal world, and can return to the safety of the familiar world where they began. (p. 87)

Booker illustre donc ce patron à l'aide de l'œuvre de Lewis Carroll, *Alice in Wonderland* (1865), *The Time Machine*, de H.G. Wells (1895) ou *The Wonderful Wizard of Oz* de Baum (1900). Il est par ailleurs intéressant de noter la distinction qu'effectue Booker entre *Voyage and Return* et *The Quest* qu'il qualifie en termes d'intention :

It is instructive to contrast the mood of the opening of a Voyage and Return story with that at the start of the other type of story based on a journey, the Quest. The Quest is altogether a more serious and purposeful affair. The hero of the Quest realises he has to go on his journey. He is drawn by an overwhelming sense of compulsion. He knows there is a specific goal he has to head for.

The heroes of the Voyage and Return story have no such sense of direction. It is true that in some instances, such as *Rasselas*, *Candide*, *The Time Machine*, *The Lost World*, the hero is consciously looking for something when he sets out, and we may call this a 'Quest element' in such stories. But much more often the point is that the adventure these heroes and heroines stumble into is totally unexpected. In some instances quite literally they fall into it. (p. 96)

- La comédie (*Comedy*) est décrite de manière très précise par Booker comme suivant les étapes qu'il décrit :

(1) We see a little world in which people have passed under a shadow of confusion, uncertainty and frustration, and are shut off from one another; (2) The confusion gets worse until the pressure of darkness is at its most acute and everyone is in a nightmarish tangle; (3) Finally, with the coming to light of things not previously recognised, perceptions are dramatically changed. The shadows are dispelled, the situation is miraculously transformed and the little world is brought together in a state of joyful union.

Il cite ainsi *Le mariage de Figaro* (Beaumarchais, première publication 1784), *l'Avare* de Molière (1668) ou encore *The Taming of the Shrew*, de Shakespeare (1590).

- La tragédie (*Tragedy*) suit le schéma du théâtre (les œuvres de Shakespeare ou encore les tragédies grecques), même si Booker l'identifie au sein d'œuvres plus modernes telles que *The Picture of Dorian Gray*, d'Oscar Wilde (1890) ou *Lolita* de Nabokov (1955). Il identifie en effet cinq étapes : *Anticipation*, *Dream*, *Frustration*, *Nightmare* et enfin *Destruction* (p.156) qu'il articule de la manière suivante :

A hero being tempted or impelled into a course of action which is in some way dark or forbidden. For a time, as the hero embarks on a course, he enjoys almost unbelievable, dreamlike success. But somehow it is in the nature of the course he is pursuing that he cannot achieve satisfaction. His mood is increasingly chequered by a sense of frustration. As he still pursues the dream, vainly trying to make his position secure, he begins to feel more and more threatened - things have got out of control. The original dream has soured into a nightmare where everything is going more and more wrong. This eventually culminates in the hero's violent destruction. (p. 155)

Nous notons que *Lolita* (Nabokov, 1955), si le roman suit effectivement le patron de la tragédie, est aussi une « romance interdite », si nous nous reportons à la classification de Tobias.

- La renaissance (*Rebirth*) est le patron que Booker associe le plus facilement aux contes : *La Belle au Bois Dormant* de Perrault (1697), *Snow White*, des frères Grimm (1812) ou encore *La Belle et la Bête* (1874). Il la résume ainsi :

A hero or heroine falls under a dark spell which eventually traps them in some wintry state, akin to living death: physical or spiritual imprisonment, sleep, sickness or some other form of enchantment. For a long time they languish in this frozen condition. Then a miraculous act of redemption takes place, focused on a particular figure who helps to liberate the hero or heroine from imprisonment. From the depths of darkness they are brought up into glorious light. (p. 194)

Bell (2004), ne se targue pas d'afficher un « nombre magique » quant aux différents patrons narratifs identifiables. S'il peut paraître comme un *manuel*, son ouvrage adopte une approche qui semble davantage axée sur la réflexion créative et la poïétique que la classification. Il annonce par exemple très simplement :

Over the years, numerous writing instructors have pointed out recurring types of plot patterns. The number of patterns varies. Is it thirty-six? Or three? No matter what number you prefer, it is helpful

to consider different patterns if only to understand what they're trying to do. [...] I have not attempted to make a complete list [of the more prevalent plot patterns]. But these patterns seem to recur frequently, suggesting their timeless value. (p. 186)

Bell se focalise donc sur neuf *plot patterns* qu'il décrit comme suivant les trois actes narratifs aristotéliens :

- La quête (*The Quest*) est à nouveau présente, comme chez Tobias et Booker, et Bell la définit de manière quasi-identique (p. 186). Il est toutefois intéressant de noter sa mention du *Catcher in the Rye* de Salinger (1951) comme illustrant le patron de la quête, en ce que le roman est une quête de soi : « The quest for knowledge or inner peace can also form the basis of this plot pattern. The Catcher in the Rye is a quest plot—a young man searches for a reason to live in a world where most people are phonies. » (p. 186) Cela viendrait donc « absorber » ce que Tobias nomme *Discovery* mais aussi le patron de *Maturation*.

- La vengeance (*Revenge*), comme chez Tobias, se retrouve également chez Bell qui le définit de manière relativement similaire (p. 188).

- La romance (*Love*) est aussi identifiée par Bell, qui mentionne également que « ce patron fonctionne aussi bien en tant que sous-intrigue » (n.t., p. 191). Si cette mention de la notion de sous-intrigue (*subplot*) semble quelque peu anecdotique au premier abord, elle sera fondamentale à notre approche.

- L'aventure (*Adventure*), est définie par Bell comme un patron narratif s'organisant « autour d'un voyage et non pas d'une quête » (n.t., p. 192). Il effectue donc une distinction similaire à celles qu'effectuent Tobias et Booker (respectivement entre *la quête* et *l'aventure* et entre *la quête* et le *Voyage and Return*).

- La course-poursuite (*The Chase*) présentée par Bell (p. 193-194) est une fois encore le même patron analysé par Booker, que celui-ci nommait *The Pursuit*. Cependant, Bell choisit d'identifier deux polarités au sein de ce patron :

There is threat, chase, and ultimately relief. If we sympathize with the person being chased, the relief is based on our own feelings of knowing the right person escaped. If we are on the side of the person chasing, however, our relief is based on a sense of justice that the right person has been caught. (p. 187)

- Seul contre tous (*The One Against*). Ce patron narratif que Bell identifie ici semble intéressant, en ce qu'aucun des narratologues cités précédemment ne semble le prendre en considération en tant que tel. Bell le définit comme un patron mettant en scène un personnage

principal qui « incarne le code moral de sa communauté » (n.t., p. 194). Un patron *Seul contre tous* présente donc un personnage face à une force d'opposition qui menace toute la communauté et que seul le personnage principal a l'audace de défier. Bell cite notamment l'œuvre de Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962). Il identifie trois mouvements narratifs au sein de ce patron :

- Le protagoniste est présenté comme héroïque.
- Une menace survient, que le protagoniste décide de combattre.
- Les actes moraux du protagoniste inspirent la communauté, qui décide de suivre son exemple et participer à la mise en déroute de la force d'opposition.

Bell ajoute cependant que le troisième mouvement narratif s'effectue parfois à travers le sacrifice du protagoniste (p. 195), ce qui viendrait rapprocher ce patron du *Sacrifice* identifié par Tobias et la situation *Se sacrifier à l'idéal* identifiée par Polti.

- L'outsider (*The One Apart*), si elle n'est pas l'antithèse du *One against* pour Bell, est un patron qui met l'accent sur un personnage qui est lui en marge de la société. Il associe donc cette notion à celle de l'anti-héros (p. 196) et cite comme exemple *Casablanca*, réalisé par Michael Curtiz (1942) :

The anti-hero is portrayed in various ways as being apart from the larger community, preferring to live by his own code. [...] Something happens to draw the Lead into a larger conflict [and] The Lead must decide whether to take a stand or not. (p. 196)

- L'accession au pouvoir (*Power*), que Bell illustre en citant *The Godfather*, réalisé par Francis Ford Coppola (1972), est rigoureusement similaire à ce que Polti identifiait comme une situation d'*ambition* ; ce que Tobias nomme *L'ascension et la chute* et Booker *From Rags to Riches*. Des exemples contemporains témoignent de la nature intemporelle de ce patron : *Slumdog Millionaire*, réalisé par Danny Boyle (2008) ou encore *The Wolf of Wall-Street*, réalisé par Martin Scorsese (2013).

- L'allégorie (*Allegory*) est selon Bell, non pas un patron mais un schéma qui viendra se superposer au patron de manière interprétative : « [Allegory] can come in many plot forms, but in the end, the pattern is that the characters represent ideas, and the events of the story are meant to show the consequences of those ideas. » (p. 198) Il mentionne notamment *Animal Farm* d'Orwell (1945) comme allégorie du totalitarisme. *The Lord of the Rings* (Tolkien, 1954), explique Bell, « est parfois lu comme une allégorie de l'éternelle lutte du bien contre le mal et la tentation exercée par le pouvoir » (n.t., p. 198).

Après avoir passé en revue ces différents ouvrages, il est évident que, de manière identique à celle du monde universitaire, les théories comme les terminologies auctoriales s'affrontent. L'objectif de cette étude n'est pas de générer une nouvelle terminologie des patrons narratifs ou de tenter de les réduire à un nombre quelconque, il s'agit en réalité de reconnaître à ces patrons leur *universalité*.

Booker l'exprime ainsi : « All kinds of story, however profound or however trivial, ultimately spring from the same source, are shaped around the same basic patterns and are governed by the same hidden, universal rules. » (2004, p. 13)

Bell, lui, se prononce sur la validité de ces patrons et leur raison d'être : « Some writers object to thinking about plot because it may lead to formulaic writing. They miss a critical distinction. Why does something become a formula in the first place? Because it works! » (2004, p. 22)

Quant à Tobias, il annonce :

What does [the] quest for originality mean? Find a new plot that no one has used before? Obviously not, because plots are based on common human experience. If you found a plot that had never been used before, you're into an area that is outside the realm of shared human behavior. Originality doesn't apply to the plots themselves but to how we present those plots. (1993, p. 57)

Nous pensons en effet que l'esprit créatif, nullement entravé par ces patrons narratifs, a tout intérêt à les connaître, quels que soient leurs noms ou leur nombre. Car la valeur narrative d'une œuvre repose dans la capacité de l'esprit créatif à se soumettre aux contraintes de ces patrons (au sens *oulipien*⁶⁵ du terme, où la contrainte génère la créativité), à les combiner, jouer avec eux, s'affranchir de leurs règles sans jamais les amener au point de rupture.

Nous nous plaçons ainsi dans une optique de rassemblement de ces différentes terminologies car, si elles diffèrent et s'affrontent, elles s'accordent sur un point primordial : aussi bien les classiques de la littérature, le théâtre, les succès littéraires commerciaux que les films à succès, font usage de ces « patterns » reconnus par le lecteur/spectateur de manière trans-générationnelle, transculturelle et transmédiatique.

⁶⁵ Nous faisons référence ici à *Oulipo*, le groupe de littérature inventive dont le concept de « contraintes littéraires génitrices de créativité » est souvent pratiqué au sein des ateliers d'écriture (inspiré par ses membres les plus proéminents, Raymond Queneau ou encore George Perrec).

3. Résumé des hypothèses et méthode d'analyse narratologique

3.1.1 La notion d'universalité

Au cours de ce troisième chapitre, nous avons défini plusieurs concepts, et ce afin d'établir clairement quelles sont les hypothèses sous-jacentes de notre première hypothèse principale ; à savoir que le succès des œuvres du corpus est dû au déploiement de principes et de techniques *universels*. Il convient de les résumer clairement et d'indiquer quelle sera notre méthode de vérification lors du travail d'analyse narratologique.

Nous nous intéresserons tout d'abord à la caractérisation au sein des romans du corpus. Nous émettons les hypothèses selon lesquelles :

- Les personnages principaux aussi bien que leurs antagonistes—ou force d'opposition—peuvent être étudiés du point de vue de leur réalisme psychologique, qui est construit autour d'éléments clefs ; à savoir leur statut en tant que déclencheurs du processus de projection chez le lecteur (empathie, sympathie et/ou identification).
- Nous tenterons d'identifier clairement la force d'opposition et vérifierons si, en effet, elle se dresse en tant qu'obstacle, en tant que force supérieure au personnage.
- Nous ferons l'analyse des événements de chaque histoire afin de mettre à l'épreuve le statut des personnages principaux en tant que personnages *pivots* ; en tant que personnages dont les décisions s'inscrivent en tant que charnières de l'histoire et les poussent à franchir les seuils narratifs qui connectent les différentes parties de l'histoire.

Dans un second temps, c'est la notion de conflit qu'il nous faudra étudier. Nous vérifierons si le conflit s'inscrit en tant que moteur du mouvement narratif et comment cette notion s'articule au sein de l'histoire.

Enfin, concernant la notion d'intrigue, nous pensons que le caractère moderne des œuvres du corpus ne les empêche pas de se conformer à la « super-structure » du monomythe de Campbell (voir 2.4.2). Qui plus est, nous supposons que les œuvres du corpus déploient ce que nous avons nommé « patrons narratifs », ces intrigues identifiables dans la fiction de manière trans-culturelle et trans-générationnelle.

3.1.2 Le principe d'immédiateté

En introduction de cette thèse, nous mentionnions la seconde de nos hypothèses principales, à savoir que la littérature YA des années 2010 est représentative d'un phénomène d'accélération, aussi bien stylistique que narratologique. En laissant pour le moment de côté l'aspect stylistique, il convient de définir ce phénomène du point de vue de la narratologie au regard de toutes les notions que nous avons vues dans ce troisième chapitre.

Dans un premier temps, nous aurons une approche synchronique. Autrement dit, nous étudierons les phénomènes au sein des romans du corpus principal uniquement, qui appartiennent tous à la même période. Il s'agira donc de parler de *vitesse* narratologique, à cette étape, puisque qu'une *accélération* implique un rythme antérieur plus lent.

La première dimension étudiée sera celle de la caractérisation. Comme nous l'évoquions en 2.1, nous soupçonnons que les autrices de YA ont clairement conscience du potentiel de leurs personnages à déclencher l'empathie chez le lecteur. Il s'agira donc d'analyser à quel moment les éléments de biographie fictive, les comportements et les actions des personnages—qui constituent leur réalisme psychologique—servant de déclencheurs de projection, sont donnés au lecteur. Ensuite, relativement à la force d'opposition, nous relèverons dans les textes le moment précis où l'existence de la force d'opposition est révélée au lecteur.

Au regard de la notion de conflit, nous émettons l'hypothèse que le conflit est non seulement présent dans ces œuvres mais aussi *initial* ; sous la forme du traditionnel « élément déclencheur ». En outre, l'accès à l'histoire est donné à un point temporel proche, voire simultané, avec le moment conflictuel qui précipite les événements de l'histoire. Cette hypothèse va de pair avec le franchissement de ce que nous avons défini comme le « seuil narratif », d'après la terminologie de Bell (voir 2.4.2). Nous supposons que le premier seuil narratif, en outre la sortie de la « situation initiale », s'effectue très tôt, et nous quantifierons cette transition en termes de nombre de mots.

Dans un second temps, et ce afin de parler véritablement d'*accélération* par rapport à un point de comparaison antérieur, nous aurons recours à une brève étude diachronique des phénomènes ci-dessus. Comme nous l'avons défini au premier chapitre de cette étude, la littérature YA n'est pas aussi récente qu'il n'y paraît ; nous avons identifié certaines de ses œuvres fondatrices publiées dans les années 1960 et 1970. Ces œuvres (*The Catcher in the Rye*, ou *The Outsiders*) n'appartiennent cependant *pas* aux littératures de l'imaginaire, ce qui rendrait toute comparaison quelque peu stérile. D'un point de vue analytique, il nous semble donc plus pertinent de sélectionner des œuvres phares du corpus de l'imaginaire du 20^{ème} siècle (voir chapitre II, 2.2).

En Fantasy, nous avons sélectionné :

- *The Hobbit* (Tolkien, 1937/2012)
- *Harry Potter and The Philosopher's Stone* (Rowling, 1997)

En Science-fiction, nous avons sélectionné :

- *Fahrenheit 451* (Bradbury, 1953/2001)
- *1984* (Orwell, 1949/2008)

Avant d'entamer ce travail cependant, nous établirons au chapitre suivant le cadre théorique stylistique dans lequel nous nous plaçons, afin que les deux disciplines entrent en résonances et se combinent lors de nos analyses au chapitre qui suivra.

IV. Pour un cadre d'analyse stylistique

1. Définir le style : une convergence d'hypothèses

Notre thèse se voulant interdisciplinaire, il faut ici admettre une pluralité supplémentaire dès lors que nous traitons de la notion de stylistique en elle-même. Comme le dit Sandrine Sorlin :

Le champ de la stylistique est à la fois une terre d'accueil et de migration qui doit être appréhendée dans et par ce paradoxe : la stylistique a paradoxalement acquis sa légitimité dans le démantèlement de cloisons disciplinaires. Elle est une discipline-passerelle qui renouvelle le savoir en renouant des dialogues entre champs de savoirs séparés. (2014, p. 2)

De nombreux autres ouvrages récents explorent déjà ce qu'est le champ disciplinaire de la stylistique (Gardes Tamine, 2010 ; Jeffries et McIntyre, 2010 ; Clark, 2013 ; Stockwell & Whiteley, 2014) et notre étude se veut une mise en pratique de ces différentes théories, et plus précisément une *combinaison* de celles-ci au savoir auctorial. En effet, notre choix d'une analyse stylistique plutôt que littéraire « classique » ou herméneutique est double.

En premier lieu, nous regrettons, dans le temps imparti à notre thèse et compte tenu de la nature de notre corpus, de ne pas pouvoir mener d'expérience auprès de « vrais lecteurs », ce qui aurait pu prendre la forme de questions posées face à certains passages des romans du corpus. Nous aurions pu par exemple rédiger des substitutions stylistiques, en termes de personne de narration ou de catégorie grammaticale, et mesurer l'investissement des lecteurs par auto-évaluation. Néanmoins, nous espérons que la rigueur interprétative de la stylistique palliera ce manque et apportera une légitimité suffisante à notre approche.

Ensuite, il nous paraît primordial d'avoir recours à la stylistique afin d'être en accord avec notre approche poïétique. Comme l'explique Stockwell :

Stylisticians' consideration of the craft and design of texts and their shaping of reader response assumes the author has made multiple critical choices in the composing: they have chosen the forms and contents in preference to others. (2014, p.17)

Les auteur·rice·s qui écrivent au sujet de leur art décrivent le processus d'écriture en détail, et parfois de manière très technique. Notre observation (et ce que nous espérons prouver dans ce chapitre) est que, même si le métalangage diffère, bien souvent, les idées se rejoignent. Au-delà de cela, elles sont en accord avec les théories universitaires mais aussi parfois

neuroscientifiques. Il faut ainsi préalablement identifier et définir le principe au cœur de la stylistique : le style.

Comme au sein de tout champ disciplinaire, les définitions de ce qu'est « le style » diffèrent, se complètent et divergent aussi bien qu'elles se contrarient. Dans leur ouvrage, Leech et Short empruntent la distinction saussurienne entre langue et parole, la « langue » étant un code de signes, un système fait de règles communes aux locuteurs d'un langage (tel que le français ou l'anglais) et la « parole » l'utilisation concrète de ces signes et de ces règles. En s'appuyant sur cette distinction, ils établissent que « style, then, pertains to parole: it is **selection** from a total linguistic repertoire that constitutes a style. » (Leech & Short, 2007, p. 26) Dans son ouvrage *Language, Ideology and Point of View* (1993) Paul Simpson affirme déjà la chose suivante : « a particular style represents certain **selections** from a pool of available options in the linguistic system. » Sorlin ajoute également, au regard de la discipline de la stylistique, qu'elle n'est pas « a “method” but a means of explaining how a crafted writer's linguistic **choices** manage to produce specific effects on a wide variety of readers » (2016, p. 8).

Les mots que nous mettons en exergue en caractère gras au sein de ces trois citations nous confortent dans l'idée qu'au cœur de la notion de style, et ce peu importe la théorie à laquelle nous ayons recours, se trouve la notion de *choix*. C'est par ailleurs aussi le terme qu'utilisait Stockwell lorsque nous le citons en introduction de cette première partie ; le choix qu'effectue l'auteur·rice au sein du panel linguistique que représente la langue est la notion cruciale à prendre en compte lors de l'analyse stylistique.

Afin d'articuler cette notion au sein de notre étude, nous aurons donc parfois recours à la méthode que la linguistique nomme *substitution* qui « consiste à remplacer un élément A d'une construction donnée (par exemple d'une phrase ou d'un groupe syntaxique) par un élément B sans que la phrase devienne agrammaticale » (Riegel, 1982). Dans notre contexte, substituer un mot, une proposition ou autre n'aura pas pour effet de rendre la phrase agrammaticale. Mais l'opération nous permettra d'étudier les différents effets du choix stylistique qui a été fait, et celui de la « road not taken », pour emprunter sa poésie à Robert Frost. En somme, il s'agit d'étudier les effets du choix *non-effectué* par l'auteur·rice.

Du point de vue poétique, il n'est pas toujours aisé de faire converger les avis, ni même de définir la notion de style. Dans leur manuel, *The Elements of Style* (1935/1999), célèbre et cher aux auteur·rice·s américain·e·s, Strunk et White font le commentaire suivant :

Young writers often suppose that style is a garnish for the meat of prose, a sauce by which a dull dish is made palatable. Style has no such separate entity; it is nondetachable, unfilterable. The beginner should approach style warily, realizing that it is an expression of self, and should turn resolutely away from all devices that are popularly believed to indicate style — all mannerisms, tricks, adornments. The approach to style is by way of plainness, simplicity, orderliness, sincerity. (1999, p. 66)

Paradoxalement, chez Ray Bradbury, le terme « style » trouve seulement cinq occurrences dans son ouvrage *Zen in the Art of Writing* (1994), qui s'étend pourtant sur plus de 170 pages (p. 10, p. 22 deux fois, p. 23 et p. 43) :

What can we writers learn from lizards, lift from birds? In quickness is truth. The faster you blurt, the more swiftly you write, the more honest you are. In hesitation is thought. In delay comes the effort for a style, instead of leaping upon truth which is the only style worth deadfalling or tiger-trapping. (p. 22)

S'il ne semble pas le définir clairement, il le fait cependant par inversion ; en précisant ce que le style n'est *pas*, c'est-à-dire artificiel, manufacturé. L'idée de vérité, « truth » fait écho à « sincerity », que mentionnent Strunk et White, par ailleurs. Pullman, pour définir la prose et ce style qui semble insaisissable, a recours à un terme appartenant aux sciences dures :

Phase space is a term from dynamics, and it refers to the profound complexity of changing systems. It's the notional space that contains not just the actual consequences of the present moment, but all the possible consequences. [...] I am surely not the only writer who has the distinct sense that every sentence I write is surrounded by the ghosts of the sentences I could have written at that point, but chose not to. Those ghosts represent the phase space of what you could have said next. (2018, p. 33)

À nouveau, nous retrouvons avec la métaphore des « phrases fantômes » la notion de choix évoquée par la recherche. Ainsi, nous nous accordons avec le principe selon lequel le style est constitué des choix effectués par l'esprit créatif, qui viendront créer un effet chez le lecteur. Ce sont ces mêmes effets que nous proposons d'étudier dans ce chapitre et, de la même manière que la *scientia auctoris* se confond avec l'analyse universitaire, les deux hypothèses que notre étude explore convergent pour ne faire plus qu'une.

En effet, nous supposons, comme nous le faisons du point de vue de la narratologie, que le succès de la littérature YA, et par extension des romans qui constituent le corpus, repose sur des principes qui favorisent les processus de cognition incarnée—qui sont donc *universels*—et que ces mêmes processus stylistiques traduisent le phénomène d'*immédiateté* ; phénomène qui était au cœur de notre seconde hypothèse avant que les deux se rejoignent ici.

2. Un style de la facilitation cognitive

2.1 De l'économie du langage

Le style, tel que nous venons de l'établir, se définit comme l'ensemble des *choix* effectués par l'auteur·rice. Mais à quels niveaux ces choix opèrent-ils ? Et par quoi sont-ils influencés ?

Bien que daté, et donc parfois incorrect du fait de l'évolution du langage, l'ouvrage de Strunk et White que nous mentionnons à la première partie semble demeurer un guide essentiel dans l'esprit des auteur·rice·s américain·e·s pour les règles de base de la grammaire et de la prose en anglais, tant au niveau typographique que lexical. Plusieurs ouvrages traitant de l'écriture créative y font référence encore aujourd'hui (King, 2010, p. 11 ; Le Guin, 2013, p. 13 ; Blatt, 2017, p. 89).

Cet ouvrage peut bien sûr paraître prescriptif, ce que White tempère avec humour :

Since the book is a rule book, these cautionary remarks, these subtly dangerous hints, are presented in the form of rules, but they are, in essence, mere gentle reminders: they state what most of us know and at times forget. (1999, p. 64)

Le simple fait que Stephen King s'y réfère (ce qu'il fait à six reprises dans son ouvrage) témoigne de son influence sur son propre style et par extension sur le style de l'écriture américaine ; l'œuvre prolifique de King ayant une influence qui, si nous ne saurions la quantifier, ne devrait pas être sous-estimée. Les règles que prônent Strunk et White se trouvent également dans la continuité immédiate du modernisme aux États-Unis, indélébilement marqué par le style minimaliste d'Hemingway, qui lui-même promulgue l'ellipse dans la prose :

If a writer of prose knows enough about what he is writing about, he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. (Hemingway, 1958)

Hemingway, dans ses œuvres de jeunesse, expérimente avec cette idée de minimalisme. Observons le passage suivant :

Inside on a wooden bunk lay a young Indian woman. She had been trying to have her baby for two days. All the old women in the camp had been helping her. The men had moved off up the road to sit in the dark and smoke out of range of the noise she made. She screamed just as Nick and the two Indians followed his father and Uncle George into the shanty. She lay in the lower bunk, very big under a quilt. Her head was turned to one side. In the upper bunk was her husband. He had cut his foot very badly with an ax three days before. He was smoking a pipe. The room smelled very bad. (extrait de *Indian Camp*, 1924/1987, p. 69)

À l'étude de ce paragraphe constitué de onze phrases, la totalité sont des phrases affirmatives ; neuf phrases débutent par une structure syntaxique sujet-verbe-complément ; quatre phrases forment des couples successifs qui commencent par le même mot, ce qui crée une redondance clairement perceptible. Au risque de nous attirer les foudres de certains littéraires, le style d'Hemingway (particulièrement au sein du recueil de nouvelles duquel ce texte est issu, *In Our Time*, publié en 1924) est dénué de tout rythme.

Lire son travail d'écriture créative à haute voix est une technique efficace pour se rendre compte de ces phénomènes, une technique que de nombreux auteurs recommandent (Palahniuk, 2011, p. 49 ; Pullman, 2019, p. 48). Nous la pratiquons lors de notre travail d'écriture personnel, et régulièrement avec nos étudiants en cours d'écriture comme de littérature. Ce paragraphe, parmi tant d'autres, est extrêmement complexe à lire à haute voix et ôte quasiment toute possibilité à son lecteur de reprendre son souffle. Nous ne résistons pas à citer Virginia Woolf, dont le style diffère radicalement de celui d'Hemingway, qui écrit dans ses correspondances :

Style is a very simple matter; it is all rhythm. Once you get that, you can't use the wrong words. But on the other hand here am I sitting after half the morning, crammed with ideas, and visions, and so on, and can't dislodge them, for lack of the right rhythm. Now this is very profound, what rhythm is, and goes far deeper than words. A sight, an emotion, creates this wave in the mind, long before it makes words to fit it. (1926/1980)

Bien entendu, le modernisme se veut détaché des tendances antérieures. Il se veut chaotique, déstructurant, expérimental. Et l'écriture américaine moderne nous semble encore profondément marquée par le minimalisme d'Hemingway, et ce grâce aux auteur·rice·s qui écrivent sur les processus d'écriture mais aussi aux universitaires. David Michael Kaplan, auteur aussi bien que chercheur à la *Loyola University* à Chicago, écrit « [when editing] you're removing any stylistic "glitches" or infelicities that could interfere with [the imaginative world of the story] and make your reader uncomfortably aware that these are only words on paper and not a living imaginative reality. » (1997, p. 2) Cette idée de *supprimer*, *retirer* ou *enlever* est aussi formulée par l'auteur-journaliste William Zinsser :

The secret of good writing is to strip every sentence to its cleanest components. Every word that serves no function, every long word that could be a short word, every adverb that carries the same meaning that's already in the verb, every passive construction that leaves the reader unsure of who is doing what—these are the thousand and one adulterants that weaken the strength of a sentence. (1972/2012, p. 12)

Ici aussi, le propos de Zinsser peut paraître réducteur. Mais l'idée n'est pas de *saper* la langue de toute poésie ou d'imposer un style minimaliste et prosaïque à tout esprit créatif. Bien qu'elle soit encore marquée par les techniques et principes du modernisme, l'écriture américaine semble vouloir retrouver son souffle ainsi que son sens du rythme :

Monotonous sentence rhythm happens when one or both of two things happen: sentences are always the same length without a specific aesthetic reason, and/or sentences are always constructed in a similar way. (Kaplan, 1997, p. 7)

Very short sentences, isolated or in a series, are highly effective in the right place. Prose consisting entirely of short, syntactically simple sentences is monotonous, choppy, irritating. If short-sentence prose goes on very long, whatever its content, the thump-thump beat gives it a false simplicity that soon just sounds stupid. [...] There is no optimum sentence length. The optimum is variety. The length of a sentence in good prose is established by contrast and interplay with the sentences around it—and by what it says and does. (Le Guin, 2015, pp. 24-25)

Et enfin :

It is possible to overuse the well-turned fragment [...] but frags can also work beautifully to streamline narration, create clear images, and create tension as well as to vary the prose-line. A series of grammatically proper sentences can stiffen that line, make it less pliable. (King, 2010, p. 128)

Si l'ellipse se veut donc idéalement réconciliée avec le rythme, nous souhaitons ensuite explorer les principes de la poïétique littéraire américaine qui permettent d'illustrer en détail ce minimalisme rémanent.

2.2 La puissance de la prose

Brevity is the soul of wit, and often of writing too. Sometimes, *less* is more. Consider the differences between "Jesus felt tears falling from his eyes" and "Jesus wept." Or between "you no longer are going to be working here" and "You're fired. [...] Powerful prose is created sentence by sentence, not paragraph by paragraph or page by page. (Kaplan, 1997, p.5)

Nous entamons cette partie par une citation car le propos de Kaplan ici semble véritablement décrire l'essentiel de l'écriture américaine telle qu'elle est promulguée dans les manuels et les ouvrages traitant du sujet, et ce grâce à la notion de minimalisme traduite par « less is more » et le mot « powerful », qui qualifie la prose. Ici, l'expression « less is more » est à expliciter et la lecture de l'essai de Kaplan ainsi que les ouvrages parcourus pour cette étude nous mènent à conclure qu'elle signifie : « less words (ou plutôt « fewer », si nous adaptons la grammaire) is more power ». En français : moins de mots, plus de puissance.

Cette notion de *puissance de la prose* semble omniprésente dans les ouvrages traitant de l'écriture créative. Et pourtant, le terme est complexe à définir clairement d'un point de vue scientifique ou stylistique. Il nous semble indéniable que « Jesus wept » est en effet plus adroit que « Jesus felt tears falling from his eyes » ; ou même « Tears fell from Jesus's eyes ». La phrase a plus d'impact. Mais *impact* est tout aussi flou que puissance. Cette notion de *puissance* de la prose suggère presque une force indescriptible qui, plus elle est diluée, éparpillée le long

des mots, plus elle perd de son intensité. Aussi nous nous proposons d'examiner en détail les phénomènes qui témoignent de cet éparpillement mis en lumière par les auteur·rice·s.

2.2.1 *L'encombrement stylistique*

Le terme relativement matériel auquel nous avons recours, *encombrement*, est emprunté à Zinsser qui, d'une langue de velours, annonce « clutter is the disease of American writing. We are a society strangling in unnecessary words, circular constructions, pompous frills and meaningless jargon. » (2012, p. 12). Plus familièrement, nous aurions aussi pu parler de « pagaille », qui a l'avantage d'être plus imagé et qui parle instinctivement aux étudiants en cours d'écriture. À nouveau, nous retrouvons cet effort minimaliste qui tend vers une économie de la prose, tant en termes quantitatifs que qualitatifs, qui s'inscrit à la suite de Strunk et White :

Rather, very, little, pretty — these are the leeches that infest the pond of prose, sucking the blood of words. The constant use of the adjective *little* (except to indicate size) is particularly debilitating; we should all try to do a little better, we should all be very watchful of this rule, for it is a rather important one, and we are pretty sure to violate it now and then. (1999, p. 72)

À cette liste, Zinsser ajoute « a bit », « sort of », « kind of », « quite », « too », « pretty much » et « in a sense » qu'il indique comme « diluant le style » (2012, p. 56 ; n.t.). Kaplan, lui, les affuble comiquement du terme « weasel words » et liste également « actually, almost like, already, basically, even, eventually, finally, just, really, somehow, suddenly, then, utterly ». (1997, p. 4). Ursula Le Guin regroupe ces mêmes structures sous la catégorie « qualifieurs » et indique qu'ils « soften or weaken the words they modify. In conversation they're OK; in written prose they're bloodsuckers—ticks. You have to dig them out right away » (2015, p. 43).

En effet, il s'agit grammaticalement d'adjectifs, d'adverbes ou de groupes adjectivaux/adverbiaux. Ce qui nous amène à nous intéresser en particulier à ces catégories.

2.2.2 *Le cas de l'adverbe*

Dès lors que nous nous intéressons à cette notion de puissance de la prose, aucune catégorie grammaticale ne semble plus mise en doute par le savoir auctorial que celle de l'adverbe. Plus particulièrement—et ce n'est pas systématiquement rappelé car un grand nombre d'adverbes en anglais sont construits de manière similaire—les adverbes comportant le suffixe *-ly*. Dans ce contexte, sauf indication contraire, nous faisons donc référence à ces adverbes en *-ly*.

Strunk et White s'attaquaient déjà à cette catégorie : « Write with nouns and verbs, not with adjectives and adverbs. The adjective hasn't been built that can pull a weak or inaccurate noun out of a tight place. » (1999, p. 68) Comme nous l'expliquions plus haut cependant, il ne s'agit pas d'imposer un minimalisme absolu ni d'endiguer tout effort poétique. Les auteurs tempèrent eux-mêmes leurs propos en citant le poème de William Ailingham :

Up the airy mountain,
Down the rushy glen,
We daren't go a-hunting
For fear of little men ...

The nouns *mountain* and *glen* are accurate enough, but had the mountain not become *airy*, the glen *rushy*, William Ailingham might never have got off the ground with his poem. In general, however, it is nouns and verbs, not their assistants, that give good writing its toughness and color. (Strunk and White, 1999, p. 68)

King, dans la même lignée et avec sa verve habituelle, s'attaque au sujet sans détour :

The adverb is not your friend. [...] With adverbs, the writer usually tells us he or she is afraid he/she isn't expressing himself/herself clearly, that he or she is not getting the point or the picture across.[...] I believe the road to hell is paved with adverbs, and I will shout it from the rooftops. To put it another way, they're like dandelions. If you have one on your lawn, it looks pretty and unique. If you fail to root it out, however, you find five the next day . . . fifty the day after that. . . and then, my brothers and sisters, your lawn is totally, completely, and profligately covered with dandelions. By then you see them for the weeds they really are, but by then it's—GASP!!—too late. (2010, p. 119)

Deux points sont à relever ici. Premièrement, King mentionne l'idée de clarté, avec « clearly », ce qui peut paraître paradoxal puisqu'un adverbe, par définition, vient modifier un autre élément (un verbe, un adjectif ou un autre adverbe) ; il vient *ajouter* du sens. Néanmoins il faut se demander si le mot modifié par l'adverbe contient seulement un déficit de sens au départ, justifiant sa présence ; auquel cas l'adverbe serait redondant.

Par exemple : « He shouted loudly ». Le verbe « shout » contient déjà sémantiquement la notion de volume sonore élevé, rendant « loudly » redondant. Ensuite, il faut aussi s'interroger sur le choix du mot que l'adverbe vient modifier ; et rappelons que c'est là toute la définition du style. En reprenant un exemple similaire : « He said loudly » est beaucoup plus faible que « He shouted » ou « He yelled ». Par clarté, King entend donc le choix stylistique qui impliquera le moins de redondance possible. Kaplan émet un avis quasiment identique qui dénote le problème phonétique engendré par les adverbes en -ly et s'accorde avec cette idée de redondance :

An adverb well-chosen is a wondrous thing. But too many in a row (because of the ly- ending that most adverbs have) create a singsong, clackety-clackety-clack effect that draws attention to itself. Also, many adverbs are unnecessary because they're already denoted or connoted by the verbs they modify. How else do you slam a phone down but 'forcefully'? (1997, p. 3)

Ce rejet de la redondance est aussi mis en voix par Zinsser, et nous y retrouvons la notion de *puissance* de manière inversée avec le mot que nous mettons en exergue en caractère gras :

Most adverbs are unnecessary. You will clutter your sentence and annoy the reader if you choose a verb that has a specific meaning and then add an adverb that carries the same meaning. Don't tell us that the radio blared loudly; "blare" connotes loudness. Don't write that someone clenched his teeth tightly; there's no other way to clench teeth. Again and again in careless writing, strong verbs are **weakened** by redundant adverbs. (2012, p. 55)

Le Guin, elle, ajoute une méfiance à avoir à l'égard des adjectifs :

Adjectives and adverbs are rich and good and nourishing. They add color, life, immediacy. They cause obesity in prose only when used lazily or overused. [...] When the quality that the adverb indicates can be put in the verb itself (they ran quickly = they raced) or the quality the adjective indicates can be put in the noun itself (a growling voice = a growl), the prose will be cleaner, more intense, more vivid. (2015, p. 43)

À nouveau, « more intense » rappelle cette notion insaisissable de puissance de la prose. En revenant à King, sa métaphore du pissenlit renvoie non seulement à « less is more » mais suggère aussi l'idée de *relief*, lorsqu'il dit « If you have one on your lawn, it looks pretty and unique ». Ses propos ne sont pas à interpréter comme une proscription absolue des adverbes ; ils existent dans la langue puisqu'ils remplissent une fonction. King prône réellement une utilisation *parcimonieuse* des adverbes. Et donc, nous retrouvons cette notion d'économie, de puissance préservée. Une technique qu'il met lui-même en application.

Dans cet extrait de *Sleeping Beauties*, (King & King, 2019), Lila, inspectrice de police, vient d'arrêter le personnage d'Evie, suspecte dans une affaire de meurtre. Nous nous permettons une citation relativement longue afin de montrer adéquatement la manière dont King utilise ce « relief adverbial » :

Lila harbored an unspoken belief that motherhood was the best possible rehearsal for a prospective police officer. (Unspoken **especially** to Clint [*Lila's husband*], who would have had a field day with it; she could picture how he'd cock his head and twist his mouth in that rather tiresome way of his and say, 'That's interesting,' or 'Could be.') Mothers were naturals for law enforcement, because toddlers, like criminals, were often belligerent and destructive.

If you could get through those early years without losing your cool or blowing your top, you might be able to deal with grown-up crime. The key was to not react, to stay adult – and was she thinking about the naked woman covered in blood who had something to do with the violent deaths of two, or was she thinking about how to handle someone closer to home, much closer, the fellow who rested his head on the pillow next to hers? (When the clock clicked to 00:00, the gymnasium horn had blared, and the boys and girls cheered. The final score: Bridger County Girls AAU 42 – Fayette Girls AAU 34.) As Clint might say, 'Huh, that's interesting. Want to tell me a bit more?'

'So many good sales right now,' Evie rattled on. 'Washer-dryer. Grills. Babies that eat plastic food and poop it out again. Savings galore all over the store.'

'I see,' said Lila, as if the woman was making sense. 'What's your name?'

'Evie.'

Lila twisted around. 'And a last name? How about that?'

The woman's cheekbones were strong and straight. The pale brown eyes glowed. Her skin had what Lila thought of as a Mediterranean tint, and that dark hair, ooh. A splotch of blood had dried on her forehead.

'Do I need one?' Evie asked.

As far as Lila was concerned, that carried the motion: her new acquaintance was **definitively, catastrophically** high. (p. 30)

Ce passage de 121 mots contient uniquement deux adverbes en -ly, que nous mettons en caractère gras. De par son sémantisme, « especially » paraît difficilement substituable. De plus, il est quasiment *invisible* tant il est présent dans le langage courant et n'alourdit aucunement la prose. « Definitely » et « catastrophically » en revanche, sont complètement superflus. L'adjectif « high », *sous drogue* donc—ou « *défoncée* », pour coller au registre de langue—se suffit à lui-même et véhicule la puissance du constat atteint par Lila : sa nouvelle connaissance est sous drogue. King choisit stylistiquement d'avoir recours à l'adverbe « definitely » pour accentuer la certitude du constat et se joue de l'absence préalable d'adverbes pour attirer l'attention du lecteur sur l'apposition du second adverbe « catastrophically ». Qui, en plus d'être un mot long de cinq syllabes, apporte un hyperbolisme comique à toute la scène. L'absence puis la présence exagérée crée ainsi le relief stylistique.

Comme nous l'avons vu avec cet exemple et les propos de ces différent·e·s auteur·rice·s, nous retrouvons à plusieurs reprises la notion de puissance à travers l'économie stylistique. Non pas une économie qui implique le sacrifice ou la restriction mais dans une optique de précision, de l'écriture du mot *juste* qui ne saurait laisser l'énergie de la prose se disperser.

La question qui se pose face à ce constat est sa validité et son applicabilité. En effet, si les avis des auteur·rice·s cité·e·s convergent, il ne s'agit là que d'une poignée d'entre eux·elles, visiblement tou·te·s dans la lignée du modernisme américain. Afin d'y apporter davantage de légitimité, nous nous en remettons ainsi aux nouvelles technologies au point suivant, grâce aux recherches de Ben Blatt.

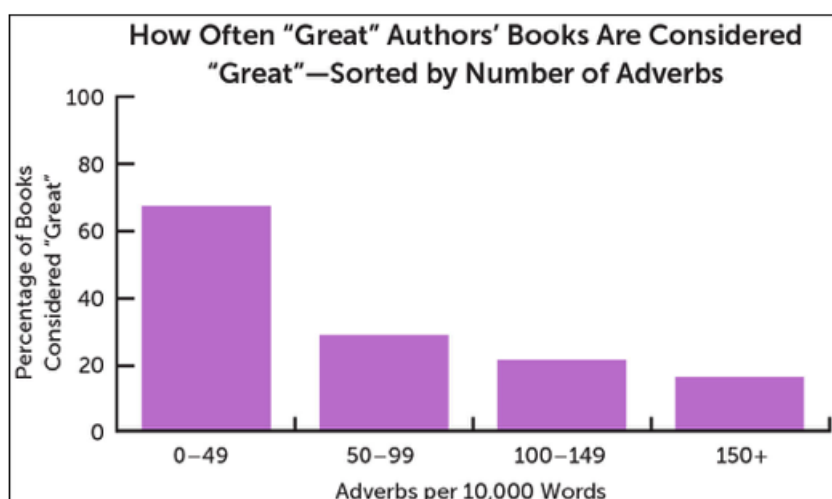
2.2.3 Les statistiques de Blatt

L'ouvrage statistique de Blatt, *Nabokov's Favorite Word Is Mauve - What the Numbers Reveal About the Classics, Bestsellers, and Our Own Writing* (2017) nous permet, pour la première fois de manière rigoureusement quantitative, de mettre à l'épreuve ce que les auteur·rice·s prônent et ce qu'il·elle·s font dans leur prose. Cette écriture de l'économie qui se veut craintive de l'adverbe est-elle seulement propre à une minorité d'auteur·rice·s d'influence ?

Les résultats de Blatt tendent à montrer que ce n'est pas le cas. Son analyse quantitative effectuée grâce aux technologies de *Text-mining* établit plusieurs niveaux de sélection :

- Dans un premier temps, il croise quatre listes qui ont pour vocation d'établir respectivement « les cent meilleurs romans du vingtième siècle ».
- Parmi ces quatre cents « nominations », si une œuvre apparaît sur deux des listes au minimum, il s'accorde sur un consensus « de qualité » pour l'œuvre.
- Basé sur ce consensus, si deux œuvres d'un même auteur apparaissent, Blatt sélectionne l'auteur·rice comme « great author » et aboutit ainsi à un corpus de plus de 150 œuvres littéraires écrites par exemple par Ernest Hemingway, William Faulkner, James Joyce, George Orwell, Toni Morrison, John Steinbeck, Edith Wharton ou encore D.H. Lawrence.

Blatt obtient ainsi le résultat suivant, pour lequel nous reproduisons son graphique :



Books with 0–49 adverbs per 10,000 words were considered great by critics 67% of the time. Those in the 50–100 range were selected as great 29% of the time. On the far end, those with 150-plus received the honor just 16% of the time. (2017, p. 18)

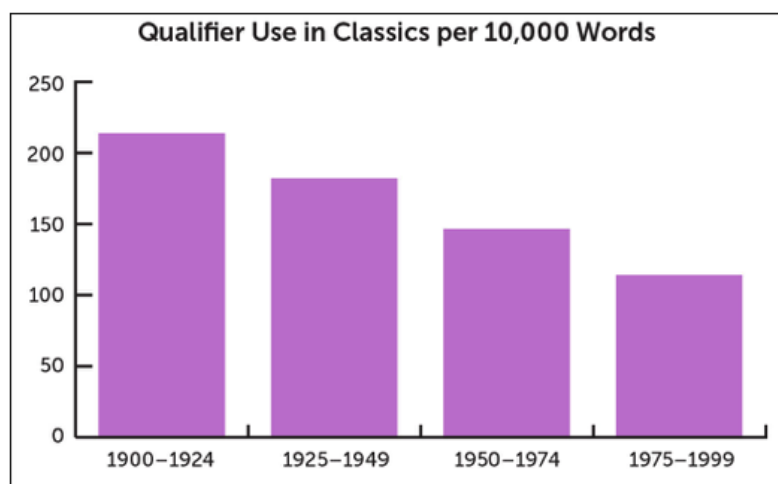
En premier lieu, ces résultats permettent de confirmer que la faible fréquence d'adverbes est une des caractéristiques des romans encensés par la critique. Parmi ceux-là figuraient *Ulysses* de Joyce (1922), *The Great Gatsby* de Fitzgerald (1925), *Lolita* de Nabokov (1955), ou encore *The Age of Innocence* de Wharton (1920). Et il est aussi intéressant de combiner cette analyse avec une seconde que Blatt effectue en parcourant par voie informatique un corpus d'écrits d'auteur·rice·s amateur·rice·s. Pour ce faire, il accède aux archives de sites recensant de la « fan-fiction », qui se définit comme le travail d'un·e auteur·rice amateur·rice basé sur un monde narratif existant—c'est le cas de milliers d'écrits réalisés par des fans dans l'univers narratif de J.K Rowling, par exemple—et conclut :

The median fan-fiction author used 154 ly-adverbs per 10,000 words, which is much higher than either of the professional samples. The 300-plus megahits in the bestseller category averaged just 115 ly adverbs per 10,000 words. And the 100 award winners have a median of 114 ly adverbs. (2017, pp. 26-27)

Ses résultats nous permettent ainsi de confirmer que les conseils stylistiques donnés par King, Zinnser ou Le Guin se vérifient auprès des grands romans du vingtième siècle. Ils permettent également d'associer une importante fréquence adverbiale à l'écriture « amatrice »—représentée par la « fan-fiction » dans les chiffres ci-dessus—et une fréquence moins élevée au style des grand·e·s auteur·rice·s, sans limiter notre perspective à ceux et celles qui se sont exprimés sur les processus d'écriture.

Ensuite, nous nous intéressons à ce que Le Guin nommait « qualifieurs », à la partie 2.2.1 de ce chapitre. Ici, Blatt mentionne par ailleurs Strunk et White et nous permet de quantifier leur influence sur l'écriture américaine :

Of the books written between 1850 and 1899 the median qualifier usage was 260 per 100,000 [...] classic books such as *Pride and Prejudice*, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, and *The Importance of Being Earnest*. [...] But what if, in the big picture, White has won? What if his advice is being followed by all writers and all speakers? The edition of *The Elements of Style* in which White elaborated on the use of qualifiers came out in 1959. In the 1960s the median bestseller used 152 per 100,000. Qualifier use had declined more than 20% by 2010's bestsellers. (Blatt, 2017, pp. 100-108)



(Blatt, 2017, p. 100)

Les analyses de Blatt apportent des réponses jusqu'alors in formulables, ou tout du moins injustifiables du point de vue quantitatif, puisqu'il aurait fallu plusieurs vies humaines pour mener cette étude sans les technologies à notre disposition aujourd'hui. Nous entendons que les chiffres et la littérature ne sont pas toujours en harmonie. Une œuvre classique dérogeant aux tendances que Blatt expose doit-elle finalement être considérée comme « mal écrite »

stylistiquement ? Il est évident que non, et Blatt le mentionne lui-même en reconnaissant que « Jane Austen is one of the English language's most celebrated authors but her use of words like *very* is off the charts. Her celebrated book *Emma* has a rate of 843 qualifiers per 100,000 words. » (2017, p. 100) Ce qui fait la qualité d'une œuvre est la combinaison, l'harmonie inquantifiable des choix qui constituent son style. Mais nous sommes tentés de reconnaître, comme le fait Blatt, que « if everyone we look at does follow a certain rule, then we've found a real secret to writing at its best » (2017, p. 83).

Cependant, si elles apportent des réponses, ces conclusions soulèvent aussi certaines questions. Une faible fréquence adverbiale semble être une des composantes attestées d'un style « de qualité », mais pourquoi ? Et quels sont les principes cognitifs en faveur d'une écriture qui économise la puissance de sa prose ?

2.3 Au croisement des disciplines

2.3.1 Un retour vers la théorie de la pertinence

Au chapitre II, en 3.1.4, nous évoquions déjà la théorie de la pertinence (*Relevance theory*) ainsi que ses concepts au regard de l'aspect narratologique de la fiction. Ainsi, la théorie replaçait l'auteur·rice dans l'équation « auteur·rice – texte – lecteur » et lui rendait son statut d'acteur·rice communicationnel·le. Il convient ici d'y revenir du point de vue de la stylistique.

Dans sa conception, la théorie de la pertinence place l'acte d'écriture sur le même plan que la communication verbale, tel que l'explique Wilson :

Literary texts, like ordinary everyday utterances, are full of lexical and syntactic ambiguities, referential and lexical indeterminacies, unarticulated constituents, loose, hyperbolic or metaphorical uses of language, ironies, witticisms and indications of attitude. Both literary texts and ordinary utterances must be treated as pieces of evidence about the communicator's intentions, and interpreted in a context which is not fixed in advance but constructed as part of the interpretation process. (2011, p. 4)

Nous nuancions déjà ce propos au chapitre II, en affirmant que, si l'acte d'écriture est certes un acte de communication, il est aussi un acte artistique et esthétique et qu'en tant que tel il serait réducteur de le confiner à l'idée d'efficacité communicationnelle. Cependant, la théorie de la pertinence offre un cadre d'analyse rigoureux, qu'il nous faudra adapter, mais auquel nous aurons recours et qu'il convient d'explicitier.

Comme le résume succinctement Clark, le principe fondateur de la théorie de la pertinence (qui s'appuie sur les maximes de Paul Grice, 1957) est le suivant : « The act of communicating makes clear to the addressee that the communicator must think that what they

are communicating is relevant to the addressee. » (2013) Pour ce faire, pour communiquer des informations pertinentes, nous avons recours au langage de manière directe, mais aussi de manière *indirecte*. Nous proposons ci-dessous un exemple sur le modèle de celui de Clark (2013, p. 17) :

Imaginons un client dans une librairie face à un libraire apte à encaisser. Au moment du règlement, lorsque le client donne le livre de poche qu'il souhaite acheter, le libraire lui dit : « Les poches, c'est deux pour le prix d'un cette semaine ».

Cette occurrence communicationnelle, en apparence courte, contient en vérité un grand nombre d'informations qui en font une communication pertinente, mais indirecte. Ces informations indirectes sont :

- Le terme « poche » fait référence à la catégorie « livre de poche ».
- Le livre que vous me présentez entre dans cette catégorie.
- Vous, le client, communiquez de par votre action que vous voulez acheter ce livre de poche.
- Ce livre de poche est en promotion dans cette librairie spécifiquement (ou cette chaîne de librairies).
- Cette promotion ne dure qu'une semaine mais elle est valable au moment où nous parlons.
- Pour l'achat de ce livre, un autre livre de poche vous sera offert gratuitement.
- Je vous communique cette information pour vous inviter à aller choisir un livre de poche supplémentaire.

Le succès, ou la *pertinence*, de cet échange repose sur les connaissances supposées et partagées entre les deux interlocuteurs et la compréhension de ces informations. Du point de vue terminologique, et ce selon le point de vue duquel nous nous plaçons, ces informations seront, en anglais, des « *inferences* » ou des « *implicatures* ».

Une « *inference* » se définit donc comme « knowledge from sources other than the linguistic meanings of the words to work out what they think the speaker must have meant » (Clark, 2013 p. 22). Quant à « *implicature* », Clark le définit comme « 'indirect communication'. What makes this indirect is that it is derived by combining the main proposition 'directly' communicated [...] together with other contextual assumptions » (2013, p. 27).

Nous notons que ces deux notions, ainsi que les verbes à leurs racines, « *imply* » and « *infer* », sont souvent sources de confusion. Nous supposons que cette confusion s'explique de deux manières. Premièrement, à cause de la proximité orthographique des verbes, qui portent le même préfixe. Ensuite, et surtout, ils sont confondus car, dans une conversation, ils font

référence à la même information. Dans notre exemple, l'information indirecte « *Je vous communique cette information pour vous inviter à aller choisir un livre de poche supplémentaire* » est pour le libraire une « implicature ». Le libraire sous-entend quelque chose, ses propos *impliquent* quelque chose. Pour le client en revanche, il s'agit d'une « inférence » qu'il doit faire. En français, la confusion semble se reporter uniquement sur le mot « inférer » qui est utilisé en linguistique mais aussi en didactique et donc partiellement dans le langage courant ; « implicature », s'il existe, nous semble plus rarement usité dans le langage courant.

De manière quasi-constante, nous nous reposons sur ces inférences/implicatures dans le langage pour communiquer/comprendre en utilisant notre esprit logique. Sperber, lui, en définissant le terme inférence de manière simple, souhaitait déjà le ramener vers cette simple idée de logique :

'Inference' is just the psychologists' term for what we ordinarily call 'reasoning'. Like reasoning, it consists in starting from some initial assumptions and in arriving through a series of steps at some conclusion [...] What modern psychology has shown is that something like reasoning goes on all the time — unconsciously, painlessly, and fast. When psychologists talk of inference, they are referring first and foremost to this ever-present mental activity. (dans Brockman & Mason, 1999, pp. 191-199)

Sur ce point précis, et ce dans le cadre de la théorie de la pertinence, nous nous accordons sur le fait que la fiction a recours aux mêmes processus que toute communication *lambda*. Peut-être même davantage, puisque le texte littéraire, sans possibilité d'accès direct au communicant à l'origine de l'occurrence (l'auteur·rice) repose sur la capacité du lecteur à comprendre ce qu'il lit, le langage direct, et ce qui se trouve « entre les lignes » : le langage indirect composé des implicatures qu'il devra inférer. Nous aurons donc recours à cette terminologie lors des analyses.

2.3.2 Le principe cognitif du moindre effort

Toujours dans le cadre de la théorie de la pertinence mais en nous replaçant au cœur de notre sujet d'étude, la littérature populaire, nous sommes forcés d'admettre que celle-ci fait souvent l'objet de critiques sur le plan stylistique. Un des arguments que nous opposons à cette critique de la stylistique du YA en particulier est que les ouvrages qui s'y inscrivent sont écrits à destination d'un public jeune. Les auteur·rice·s, comme les maisons d'édition, les agents, les libraires et tous les acteurs de la chaîne du livre, ont conscience de cela, et le langage comme le reste est calibré pour un public spécifique ; de la même manière que tout support pédagogique est calibré en termes de difficulté et d'accessibilité par un enseignant didacticien. Mais, plus scientifiquement, certains principes de la théorie de la pertinence permettent peut-être de justifier cette apparente simplicité (et non simplisme) du style en littérature populaire—et par extension, en littérature YA.

Le principe que nous souhaitons étudier ici est celui *d'effet cognitif*, ou « cognitive effect » décrit par Clark :

Relevance theory defines cognitive effects for an individual as adjustments to the way an individual represents the world. Seeing a robin in my garden means that I now know that there is a robin in my garden so I have changed the way in which I am representing the world. Relevance theory claims that the more cognitive effects a stimulus has, the more relevant it is. (2013, p. 36)

En se basant sur cette notion d'effet cognitif, la théorie de la pertinence amène celle d'*effort de cognition*, ou « processing effort », selon laquelle l'objectif de la cognition humaine est de tirer un maximum d'effets cognitifs possibles avec le moins d'efforts mentaux possibles. Par ailleurs, ce principe d'économie s'exprime au sein de plusieurs aspects de la langue, comme la phonétique ou la linguistique, par exemple. Pour ne décrire que quelques phénomènes : la glottalisation du phonème /t/ dans certaines variétés d'anglais en phonétique, la contraction d'une forme verbale déjà contractée comme « isn't it » réduit en « innit » dans certaines variétés régionales du Royaume-Uni ou l'ellipse de la copule « be » dans « l' African American Vernacular English » (AAVE)... L'évolution même de la technologie tend vers le « principe du moindre effort » (Ferrero, 1984).

La théorie de la pertinence envisage donc que, entre deux propositions, celle qui demande le plus d'effort mental est celle qui est la moins pertinente. De ce point de vue, parler de *puissance de la prose* comme le font les auteur·rice·s est ainsi tout à fait justifié. De même que, limiter, ou plutôt *focaliser* le sémantisme de ses phrases sur le moins de mots possible—occultant au maximum les adverbes et les groupes adverbiaux—sera garant d'un effort cognitif moindre et donc d'un style perçu comme de meilleure qualité par le lecteur.

Au regard de la société actuelle et de notre accès à une technologie qui se veut la plus intuitive possible, donc demandant le moins d'efforts cognitifs possible, adopter un style bâti sur ce principe du moindre effort cognitif nous semble être une technique stylistique tout à fait adaptée au lectorat d'aujourd'hui.

La théorie de la pertinence, si elle apporte un élément de réponse en faveur d'une écriture dont la puissance est focalisée—et non-éparpillée—et pourquoi celle-ci serait encensée par le lecteur, n'en reste pas moins *théorique*. Qui plus est, elle ne répond pas à la question qui découle de nos constats : si l'adverbe, les groupes adverbiaux et les groupes adjectivaux sont à utiliser avec extrême parcimonie car ils engendrent trop d'efforts cognitifs, quelles autres catégories grammaticales sont mises en avant et pourquoi ?

Au regard des catégories, Strunk et White nous ont en réalité déjà répondu sans détour, et nous les citons en 2.2.2 : « Write with nouns and verbs [...] » (1999, p. 68) Mais qu'en est-il du *pourquoi* ? Afin d'y répondre, nous transitons vers la partie suivante de ce chapitre, dans

laquelle il nous faut à nouveau nous aventurer hors de notre domaine déjà interdisciplinaire qu'est la « narrato-stylistique ».

3. À la recherche d'une prose « incarnante »

3.1 « *Showing vs Telling* »

« Show, don't tell » est potentiellement le conseil stylistique le plus présent dans les manuels d'écriture créative anglophones aussi bien que dans les ouvrages auctoriaux traitant de la prose. Par expérience, ce concept n'est pas aisé à saisir pour le débutant—et nous parlons aussi bien de notre expérience personnelle que des étudiants. L'activité d'écriture est bien souvent appelée « *storytelling* », et, contrairement aux arts visuels, le texte ne peut pas concrètement *montrer*, comme le fait l'image sans effort. Dans sa prose, comment fait-on seulement pour montrer ? Et que ne faut-il pas *raconter*... ? Dans cette sous-partie, nous abordons la notion d'un point de vue cognitivo-stylistique, afin de la clarifier autant que possible.

Si nous nous intéressons aux propos de Stephen King, tout d'abord, nous remarquons que l'auteur américain met l'accent sur une notion d'équilibre subtil :

If I tell you that Carrie White is a high school outcast with a bad complexion and a fashion-victim wardrobe, I think you can do the rest, can't you? I don't need to give you a pimple by-pimple, skirt-by-skirt rundown. We all remember one or more high school losers, after all; if I describe mine, it freezes out yours, and I lose a little bit of the bond of understanding I want to forge between us. **Description begins in the writer's imagination, but should finish in the reader's.** (2010, p. 167)

S'il ne définit pas encore la différence entre « show » et « tell », King parle déjà de ne pas en dire *trop*—en outre, « don't tell **too much** ». La dernière phrase que nous mettons en exergue permet cependant de mettre ses propos en correspondance directe avec la théorie de la réception, que nous évoquions plus tôt. Bien qu'il ne soit en aucun cas théoricien, King a clairement conscience que l'acte d'écriture est un acte participatif et cela a un impact direct sur sa prose. L'auteur·rice amateur·rice, de par nos observations personnelles, a effectivement tendance à vouloir en raconter trop, à vouloir tout décrire de façon à ce que le lecteur bénéficie de tous les détails. La première étape, selon King, est donc de ne pas en dire *trop*.

Plus loin dans son ouvrage, il écrit :

Annie Wilkes, the nurse who holds Paul Sheldon prisoner in *Misery*, may seem psychopathic to us, but it's important to remember that she seems perfectly sane and reasonable to herself [...] but I tried never to come right out and say “**Annie was depressed and possibly suicidal that day**” or “**Annie seemed particularly happy that day.**” If I have to **tell** you, I lose. If, on the other hand, I can **show** you

a silent, dirty-haired woman who compulsively gobbles cake and candy, then have you draw the conclusion that Annie is in the depressive part of a manic-depressive cycle, I win. (2010, p. 191)

Ici, nous retrouvons l'opposition « show » et « tell », ainsi que des exemples pour le second mode d'écriture, que nous mettons en gras. Nous ne pouvons pas, face à cette seule citation, dresser de comparaison linguistique ou stylistique entre les deux modes. Mais les trois phrases que King donne ont toute la particularité de contenir des sentiments, qui s'expriment linguistiquement via la présence d'adjectifs : « happy », « suicidal » et « depressed ». Par ailleurs, King évoque à nouveau l'aspect participatif, puisque le lecteur doit « tirer une conclusion ». Il y a donc, dans le « showing », une notion de manque que le lecteur doit combler grâce à sa propre imagination.

Bell, dans une optique plus didactique, écrit en termes très simples :

Showing is like watching a scene in a movie. All you have is what is on the screen before you. What the characters do or say reveals who they are and what they're feeling. Telling, on the other hand, merely explains what is going on in the scene, or inside the characters. It's like you are recounting the movie to a friend. [...]

In a story, you would describe it in just that fashion: “**Mark's eyes widened and his jaw dropped. He tried to take a breath, but breath did not come...**” The reader feels the emotions right along with the character. That is so much better than telling it like this, “**Mark was stunned and frightened.**” (2004, p. 213)

Grâce à ces exemples, il est peut-être plus facile de théoriser cette distinction d'un point de vue linguistique. Si nous commençons par le second exemple—qui correspond donc au « telling »—nous retrouvons les deux participes passé « stunned » et « frightened » qui revêtent une nature adjectivale. Nous pourrions les substituer par « tall and handsome » sans rendre la phrase agrammaticale. Comme chez King, la nature adjectivale du segment est évidente, et ces deux adjectifs sont introduits par la copule « be » au passé. Nous avons donc affaire à un état statique.

Le premier exemple que donne Bell, en revanche, repose sur un certain dynamisme. Notons qu'il n'y a aucun adjectif dans ce premier exemple. Les émotions du personnage sont effectivement *montrées*—en soi, elles sont à reconstituer par le lecteur—via les verbes « widen », « drop » et « take ». Il y a donc, par opposition à l'état statique de la première phrase, un dynamisme, une agentivité. Que le sujet de l'action véhiculée par le verbe soit le personnage lui-même—avec « he » dans la seconde partie de l'exemple—ou une partie de son corps, rien n'est statique. Il appartient au lecteur d'établir un jugement quant à ce que le personnage ressent en fonction de ce qui est décrit, ce qui vient faire le lien avec les propos de King et la nature fondamentalement *participative* de l'acte d'écriture. Margaret Atwood l'écrit elle aussi :

Words on a page are inert. They're like black musical notes on a score. They're inert until the music is played, or in the case of a book, the reader is reading. [...] Reading is the most participative of the arts. (2018)

Ainsi, lorsque cette injonction créative du « show don't tell » rencontre l'analyse linguistique, c'est l'agentivité véhiculée par la catégorie des verbes qui est au cœur du processus, ce que nous explorons à nouveau de manière interdisciplinaire ci-après.

3.2 Vers une écriture du verbe ?

Nous revenons vers une notion introduite dans cette étude au point 2.1.3 du chapitre III : la lecture incarnée (« embodied experience »), concept que nous empruntons à Stockwell, qui le développait du point de vue théorique. Nous le rappelons, ce concept de lecture ou expérience incarnée repose sur le postulat qu'en tant qu'être humain, lors de l'activité de lecture, nous alignons notre espace déictique sur celui du personnage vivant au sein du monde narratif. Ainsi, avant un processus de régulation cognitive, nous passons par une étape de crédulité face à la fiction et l'appréhendons comme s'il s'agissait du réel.

Ensuite, à la partie 2.2 de ce chapitre, nous évoquons la recommandation des auteur·rice·s de focaliser la puissance de leur prose en ayant recours aux noms et aux verbes, plutôt qu'à des groupes adverbiaux et adjectivaux, et en vérifions l'application dans la littérature grâce aux statistiques de Blatt en 2.2.2. L'hypothèse que nous formulons ici est donc qu'une *écriture du verbe* serait un des déclencheurs de cette lecture incarnée. Et, en effet, celle-ci semble se vérifier grâce à la discipline des neurosciences.

Le premier élément qu'il est intéressant de mentionner est que, au niveau du « write with nouns and verbs » évoqué par Strunk et White, un degré d'activation existe déjà entre les deux catégories. Parmi d'autres (Martin *et al.*, 1995; Damasio *et al.*, 2001; Kable *et al.*, 2002; Davis *et al.*, 2004; Kable *et al.*, 2005 ; Foroni *et al.*, 2009), l'expérience menée par Bedny *et al.*, qui analyse le lobe temporal, conclut que « the PLTC (posterior-lateral-temporal cortices) regions that respond to action verbs respond more to all verbs than all nouns, irrespective of whether the words have high motion associations. [...] » (2008, p. 9) En somme, notre cerveau « s'active » davantage à l'encontre des verbes que des noms. Les résultats de cette étude sont aussi renforcés par une autre plus récente qui, elle, inclue d'autres catégories grammaticales dans son protocole expérimental :

Consistent with the dissociations documented in the neuropsychological literature, neuroimaging studies with healthy participants have identified cortical regions that are preferentially recruited during either verb or noun processing [...] Two regions that emerge across studies as specifically relevant to verb processing are the left middle temporal gyrus (LMTG) and the left inferior frontal gyrus (LIFG). Both regions have been found to respond more to verbs than nouns, adjectives and non-linguistic stimuli, across a variety of tasks, including semantic similarity judgments, lexical decision, and synonym judgments. (Elli *et al.*, 2018, p. 4)

Au-delà de la théorie, donc, les neurosciences nous permettent d'affirmer que, parmi les catégories grammaticales à notre disposition lors de l'écriture, celle du verbe est celle qui suscite le plus d'activation de notre cerveau et déclenche ce phénomène de lecture incarnée ; donnant on ne peut plus de légitimité aux techniques d'écriture que Tom Spanbauer nomme « going on-the-body » (dans Palanhiuk, 2011, p. 25) et au « show don't tell » que nous évoquions plus tôt. Mais de quelle manière cette activation se fait-elle ? Et existe-il un degré d'activation plus profonde selon le *type* de verbe que nous utilisons ?

3.3 Vers une écriture du verbe d'action ?

Une fois cette activation déclenchée par le verbe établie, les neurosciences nous permettent également de comprendre la *manière* donc notre cerveau s'active. Au chapitre III, en 2.1.5, nous mentionnions déjà grâce aux travaux d'Abraham *et al.* (2008) que les zones de notre cerveau qui s'activent lorsque nous *lisons* des événements fictifs étaient les mêmes que lorsque nous en *faisons* l'expérience dans la vie réelle. Un constat soutenu par plusieurs expériences (Buccino *et al.*, 2005 ; Barsalou, 2008 ; Glenberg, 2008) dont celle de Bergen *et al.*, qui concluent que :

The understanding of motion verbs depends on the active simulation or imagination of motion. Finally, it is also congruent with findings that motor actions are perceived in part through activating some brain circuits involved in motor control of those actions and that the comprehension of verbs denoting motor actions also employ those same motor circuits. (2003, p. 4)

En outre, lorsque nous lisons le mot « courir », il ne s'agit pas simplement de l'appréhender et de se représenter le mouvement : notre cerveau envoie à notre corps des signaux similaires à ceux qu'il envoie lorsque nous sommes concrètement, physiquement *en train* de courir. Un concept que Foroni et Semin nomment « motor resonance » (2009, p. 4) ou la *résonance motrice*.

Au-delà de ce phénomène, la question demeure quant aux types de verbes. Ce sur quoi, bien avant les neurosciences, les auteurs statuent également :

Use active verbs unless there is no comfortable way to get around using a passive verb. The difference between an active verb style and a passive-verb style—in clarity and vigor—is the difference between life and death for a writer.[...] Verbs are the most important of all your tools. They push the sentence forward and give it momentum. Active verbs push hard; passive verbs tug fitfully. (Zinsser, 2012, p. 54)

Il faut être vigilant ici car les termes « active » et « passive » qu'emploie Zinsser ne sont en aucun cas à confondre avec les *voix* passives et actives en linguistique. Lorsqu'il parle d'actif et de passif, il évoque le sémantisme même du verbe et oppose ainsi les verbes dont le sémantisme implique une action face à ceux qui relèvent de procédés statiques. Tels que les

verbes d'état/copules, par exemple. Nous sommes ainsi au cœur du « show, don't tell », puisque les deux exemples de Bell, que nous avons analysés précédemment, étaient respectivement des procès matériels et existentiels. C'est aussi l'idée qu'exprime Palanhiuk en prenant un exemple concret :

If you're determined to use a simile, try the following: Avoid using forms of the verb "is." As in, "Her car was green as a traffic light." Or, "His job is as boring as church." Instead, *unpack* the "is" verb and determine the quality you want to highlight with the comparison. For example even, "Her car looked (or "shined" or "streaked past") green as a traffic light. (2011, p. 80)

Il arrive également, en anglais et dans le cadre de l'écriture créative, que l'aspect « be+ing » soit considéré comme « passive » de par la simple présence de la copule « be » par rapport au présent simple (voir Palanhiuk, 2011, p. 148). Au regard de ce phénomène en particulier, il est peut-être plus judicieux d'occulter la dichotomie actif/passif et d'avoir recours au concept de *méta-fonctions du langage* proposé par M.A.K Halliday (2014) (pour plus de détails, voir Whiteley, 2014, et Sorlin, 2017, à qui nous empruntons sa traduction des termes ici).

Ces méta-fonctions, ou *procès*, sont au nombre de six (ou trois, si l'on considère que certains sont subordonnés à d'autres) : les procès matériels, les procès de comportement, les procès mentaux, les procès de verbalisation, les procès relationnels et les procès existentiels. Parmi ceux-ci, ce sont ces derniers qui nous intéressent : les *procès existentiels* qui posent l'existence de quelque chose (qu'Halliday nomme « the existent »). Comme Sorlin l'explique, « ils signalent que quelque chose existe ou arrive et sont généralement introduits par « there is/exists/arises » où « there » n'a aucune fonction référentielle. » (2017, p. 30). De ce point de vue, la « passivité » que Palanhiuk conseille d'éviter dans la prose est celle générée par les procès existentiels ; un point qu'il sera judicieux d'étudier au regard de notre hypothèse d'immédiateté.

Ceci étant dit, le choix de la voix active plutôt que la voix passive est également un principe quasi-omniprésent dans la littérature sur l'écriture créative (Strunk & White, 1999, p. 28 ; King, 2010, p. 117 ; Zinsser, 2012, p. 54). Le Guin le mentionne également, tout en mettant en garde face aux confusions possibles :

Too many people who yatter on about "you should never use the passive voice" don't even know what it is. Many have confused it with the verb to be, which grammarians so sweetly call "the copulative" and which doesn't even have a passive voice. And so they go around telling us not to use the verb to be! Most verbs are more exact and colorful than that one, but you tell me how else Hamlet should have started his soliloquy, or how Jehovah should have created light. (2015, pp. 56-57)

Elle tempère toutefois immédiatement sa critique de l'inexactitude en faisant une recommandation identique :

If your style has been corrupted by long exposure to academese or scientific or “business English,” you may need to worry about the passive. Make sure it hasn’t seeded itself where it doesn’t belong. If it has, root it out as needed. Where it does belong, we ought to use it freely. It is one of the lovely versatilities of the verb. (2015, p. 57)

Et, en effet, les neurosciences explorent également ce phénomène au sein même de la catégorie grammaticale qu’est le verbe (Hauk *et al.*, 2004 ; Fischer *et al.* 2008). Papeo *et al.* concluent ainsi dans leur article *The Origin of Word-related Motor Activity* (2015) que l’activation du cortex moteur de notre cerveau est plus importante lorsque nous rencontrons des verbes d’action plutôt que des verbes d’état ou statiques.

À ce stade, et ce grâce à une approche interdisciplinaire, nous avons démontré que ce phénomène d’écriture du verbe aux dépens des groupes adverbiaux, que les auteur·rice·s ont depuis longtemps identifié comme une « bonne pratique » ou une « technique garante d’un style de qualité », se vérifie dans la littérature encensée par la critique mais est également prouvable et quantifiable à la lumière des sciences « dures ». Il convient donc de se demander si d’autres principes stylistiques fondamentaux qui suggèrent une lecture incarnée peuvent être validés de la même façon.

3.4 Narration et projection déictique

3.4.1 Le narrateur en tant que sujet d’étude

À travers l’histoire de la discipline qu’est l’analyse littéraire, nulle figure ne semble attiser plus de curiosité que le narrateur. Aux prémices de notre réflexion sur le sujet, nous nous accordons avec Barthes lorsqu’il explique que « the (material) author of a narrative is in no way to be confused with the narrator of that narrative » (1987, p. 111). Pullman interroge aussi cette notion, qu’il nuance toutefois :

Isn’t the author the narrator? says Mr. Common Sense, on the verge of being outraged. No, is the answer. The narrator is a character invented by the author. [...] The narrator is a very unusual character, mind you, only manifest as that disembodied voice. I believe that the narrator is not actually a human character at all, and his or her relationship to time is one of the ways in which his or her uncanny inhumanness is manifest. (2018, p. 214)

Ensuite, il faut préciser que les trois romans qui constituent notre corpus sont narrés à la première personne ; notre analyse ne nécessitera donc pas d’effort herméneutique, ni de manipulations linguistiques pour départager différents types de discours ou différencier un narrateur d’un autre. Cependant, la question nous semble pertinente à étudier au regard de notre approche poïétique, aussi nous nous y attardons quelque peu.

Le premier concept qui semble incontournable dès lors que nous parlons du narrateur est la notion de *focalisation* apportée par Genette (1972). Brièvement résumée, celle-ci différencie trois types :

- La focalisation interne, dans laquelle le narrateur *réside* dans les pensées d'un des personnages. Dans le cas d'un récit de première personne, la narration sera donc faite grâce à une focalisation interne par un narrateur *homodiégétique*. Le narrateur pourra toutefois demeurer externe (hétérodiégétique) si on observe un mouvement entre focalisation interne et externe.
- La focalisation externe, dans laquelle le narrateur est extérieur à l'histoire (ou *hétérodiégétique*), donc pas un personnage du monde narratif ; il est observateur, mais un observateur pas nécessairement « omniscient ».
- La focalisation dite « zéro », où le narrateur, ici aussi externe, est cette fois omniscient, aucunement limité par les contraintes spatio-temporelles auxquelles sont soumis les personnages. Dans le cas de la focalisation zéro comme la focalisation externe ci-dessus, le narrateur sera considérée externe à l'histoire, soit aussi *hétérodiégétique*.

Cette notion semble si profondément ancrée dans la pensée universitaire française qu'il n'est pas rare qu'elle soit présentée comme une vérité absolue et établie (du moins c'est notre expérience personnelle au sein de notre parcours scolaire comme universitaire). De nombreux ouvrages, français comme anglophones, y font référence et s'appuient sur ce concept (Abbot, 2008 ; Sorlin, 2017 ; Baroni, 2017a, 2017b ; Patron, 2009, 2016). Il n'est pas rare non plus que les nuances de ce concept soient re-manipulées. C'est ce que fait Baroni lorsqu'il argumente que la différence entre la focalisation externe et la focalisation zéro se mesure en termes de restriction de l'information. Ainsi, il modifie la classification :

- *Focalisation interne* devient « récit focalisé ».
- *Focalisation externe* devient « récit à focalisation restreinte ».
- *Focalisation zéro* devient « récit à focalisation élargie ». (2017a, p. 101)

Si cette variation semble apporter plus de flexibilité au concept de Genette, il n'en demeure pas moins qu'elle témoigne toujours d'une certaine rigidité terminologique. La stylistique anglophone, si elle a aussi recours à ce concept, autorise parfois plus de marge de manœuvre. Lorsque Simpson mentionne par exemple que « [when it comes to point of view], the suggested parallel with visual arts and particularly, filmic texts, is an important one; close-ups, long-shots and tracking shots all have linguistic counterparts in narrative fiction. » (1993, p. 24). Abbot précise que « stories, in other words, can be conveyed in a variety of media, with

a variety of devices, none of which, including the device of a narrator, will necessarily be present in any particular narrative. » (2008, p. 7) Nous faisons référence ici au fait qu'il définisse le narrateur comme un outil, « device », et reconnaisse la possibilité de son absence. Ce qui vient remettre en question l'existence de la focalisation zéro.

D'autres critiquent cette terminologie, comme Niederhoff :

The concept of focalizer is misleading because it suggests that a given text or segment of text is always focalized by one person, either the narrator or a character. But this is a simplification. Consider the famous beginning of Dickens's *Great Expectations*, in which Pip, the first-person narrator, tells us how, as a little orphan, he visited the graves of his family and drew some highly imaginative conclusions about his relatives from the shape of their tombstones. This passage focuses on the thoughts and perceptions of the boy, but it also communicates the knowledge and the attitude of the adult narrator, primarily through style (elaborate language, ironically inflated lexis, etc.). It makes little sense here to ask whether or not the boy is the focalizer in this passage. It is more appropriate to analyze focalization as a more abstract and variable feature of the text, wavering between the knowledge and the attitudes of the adult narrator and the experience of the child character. (2011, p. 7)

En soi, cet argument s'accorde avec la manipulation de Baroni et prône une vision plus abstraite de la notion de focalisation. Le monde universitaire semble toutefois fortement imprégné par ce concept. Il est donc intéressant de noter qu'au sein des connaissances autoriales que nous avons recensées pour cette thèse, le concept de focalisation est complètement *absent*.

3.4.2 *Le narrateur, une question de point de vue*

Taking cinematography as a metaphor for storytelling, and realising that around every subject there are 360 degrees of space, and **an infinity of positions from very close to very far**, from very low to very high, at which you can put that camera—then it seems that the great director, the great storyteller, knows immediately and without thinking what the best position is, and goes there unhesitatingly. (Pullman, 2018, p. 23)

Lorsque nous précisons que le concept de focalisation est absent des propos des auteur·rice·s, cela ne signifie en aucun cas que l'esprit créatif n'a pas conscience de cette dimension de l'écriture. Si Pullman peut paraître imprécis dans ses propos cités ci-dessus, la lecture de ses œuvres prouve bien évidemment qu'il maîtrise les techniques de point de vue narratif. D'autres la théorisent aussi, comme le fait la recherche. C'est le cas de Le Guin qui établit cinq types de narration :

- La narration à la première personne, « First person », qu'elle résume par : « Only what "I" knows, feels, perceives, thinks, guesses, hopes, remembers, etc., **can** be told. » (2015, p. 63)
- La narration à la troisième personne restreinte, « Limited third person », qu'elle décrit ainsi :

The viewpoint character is “he” or “she.” “He” or “she” tells the story and is centrally involved in it. Only what the viewpoint character knows, feels, perceives, thinks, guesses, hopes, remembers, etc., can be told. [...] Tactically, limited third is identical to first person. It has exactly the same essential limitation: that nothing can be seen, known, or told except what the narrator sees, knows, and tells. That limitation concentrates the voice and gives apparent authenticity. (p. 64)

- La narration à auteur·rice impliqué·e, « Involved author ». Le Guin associe celle-ci à la notion de narrateur omniscient en précisant que « The story is not told from within any single character. There may be numerous viewpoint characters, and the narrative voice may change at any time from one to another character within the story, or to a view, perception, analysis, or prediction that only the author **could** make » (p. 66).
- La narration à auteur·rice neutre, « Detached author », qui est donc aussi externe mais pas impliquée : « The narrator is not one of the characters and **can** say of the characters only what a totally neutral observer (an intelligent **fly on the wall**) might infer of them from behavior and speech. » (p. 67)
- La narration à narrateur-observateur, à la première personne ou à la troisième, « Observer narrator ». Celui-ci, qu’il soit à la première ou à la troisième personne, narre l’histoire mais n’en est pas l’acteur principal. Le cas exemple qui s’impose est Nick Carraway dans *The Great Gatsby* (Fitzgerald, 1925).

Cette classification établie par Le Guin diffère des classifications théoriques en ce qu’elle ne s’appuie pas sur les mêmes postulats. Contrairement à Barthes (cité en 3.3.1), Le Guin ne considère pas nécessairement que l’auteur·rice n’est pas le narrateur, puisqu’une de ses catégories s’intitule « involved **author** ». C’est donc bien l’auteur·rice qui intervient. Par ailleurs, elle s’affranchit également du terme omniscient en précisant : « I don’t like the common term “omniscient author,” because I hear a judgmental sneer in it. I prefer “involved author.” » (2015, p. 65) Celui-ci tend par ailleurs à être de moins en moins usité, par les auteur·rice·s comme par la recherche. D’un point de vue linguistique, cela s’explique, puisque le terme signifie « qui sait tout ». Or, qu’il s’agisse de l’auteur·rice ou du narrateur, ni l’un·e ni l’autre n’est véritablement omniscient·e. Si nous considérons l’auteur·rice, *lui·elle* sait effectivement tout au niveau du monde narratif, puisqu’il·elle en est à l’origine. Mais, dès l’instant où une *limite* intervient (celle du monde narratif) une personne ne peut plus être considérée comme « omnisciente ».

Ensuite, si elle est plus détaillée, cette classification n’est en soi pas différente de celle de Genette, avec laquelle nous pourrions établir des équivalences :

- La focalisation interne engloberait : le narrateur-observateur, la narration première personne et la narration troisième personne restreinte.

- La focalisation externe correspondrait à « auteur·rice impliqué·e ».
- La focalisation zéro serait équivalente à « auteur·rice neutre ».

Là où cette classification diffère, c'est dans sa raison d'être. Si Le Guin l'établit, c'est pour présenter les options dont dispose l'esprit créatif pour raconter son histoire. Plutôt que de parler de focalisation, d'une catégorie à identifier, il s'agit ici de parler de *méthodes* de narration, de tactique (mot qu'elle emploie par ailleurs, « tactically »), d'outil pour raconter l'histoire avant tout. Si nous regardons attentivement les mots auxquels elle a recours, (que nous marquons en caractère gras), on peut s'apercevoir que Le Guin utilise systématiquement la modalité. Elle présente ce que chaque méthode de narration *permet* en terme de narration.

Nous attirons ainsi l'attention sur un terme que nous avons également mis en exergue chez Le Guin, « fly on the wall », et un second mis en caractère gras chez Pullman dans la citation introductive de cette sous-partie : « an infinity of positions from very close to very far ». Deux notions qui vont vers une seule et même idée : la distance. Plus précisément, la distance entre le narrateur et l'histoire. John Gardner reprend également cette notion de distance dans son ouvrage *The Art of Fiction* (1991) :

By psychic distance we mean the distance the reader feels between himself and the events of the story. Compare the following examples, the first meant to establish great psychic distance, the next meant to establish slightly less, and so on until in the last example, psychic distance, theoretically at least, is nil.

- 1/ It was winter of the year 1853. A large man stepped out of a doorway.
- 2/ Henry J. Warburton had never much cared for snowstorms.
- 3/ Henry hated snowstorms.
- 4/ God how he hated these damn snowstorms.
- 5/ Snow. Under your collar, down inside your shoes, freezing and plugging up your miserable soul... (p. 99)

Il est intéressant de noter que Gardner parle de « distance psychique », mais en aucun cas de narrateur. La distance existe entre l'histoire et le *lecteur*. Une autre preuve que la dimension réceptive est au cœur des préoccupations des auteur·rice·s.

Un autre « point de vue » pertinent, si on peut le nommer ainsi, est celui de King qui, dans *On Writing* (2010), ne mentionne à aucun moment la question du point de vue ou du narrateur. Il est donc difficile d'appréhender la manière dont il conçoit cet aspect de l'écriture. Néanmoins, à la lecture de ses romans, il est évident qu'il maîtrise avec finesse tous les points de vue imaginables (première personne au présent de narration, première personne au passé ; troisième personne au passé ou au présent de narration ; narrateur « omniscient » etc.). Gardner, en élaborant son concept de *distance psychique*, ajoute :

« In good fiction, shifts in psychic distance are carefully controlled. At the beginning of the story, in the usual case, we find the writer using either long or medium shots. He moves in a little for

scenes of high intensity, draws back for transitions, moves in still closer for the story's climax. » (1991, pp. 111-112)

Or, c'est exactement ce que fait King dans l'exemple ci-dessous issu de *The Stand* (1978/2011) :

Starkey sat alone at a long table, sifting through sheets of yellow flimsy. Their contents dismayed him. He had been serving his country for thirty-six years, beginning as a scared West Point plebe. He had won medals. He had spoken with Presidents, had offered them advice, and on occasion his advice had been taken. He had been through dark moments before, plenty of them, but this ...

He was scared, so deeply scared he hardly dared admit it to himself. It was the kind of fear that could drive you mad.

On impulse he got up and went to the wall where the five blank TV monitors looked into the room. As he got up, his knee bumped the table, causing one of the sheets of flimsy to fall off the edge. It seesawed lazily down through the mechanically purified air and landed on the tile, half in the table's shadow and half out. Someone standing over it and looking down would have seen this:

OT CONFIRMED
SEEMS REASONABLY
STRAIN CODED 848-AB
CAMPION, (W.) SALLY
ANTIGEN SHIFT AND MUTATION.
HIGH RISK/EXCESS MORTALITY
AND COMMUNICABILITY ESTIMATED
REPEAT 99.4%. ATLANTA PLAGUE CENTER
UNDERSTANDS. TOP SECRET BLUE FOLDER.
ENDS
(King, 2011, p. 44)

La phrase « He had been through dark moments before, plenty of them, but this ... » ne peut cependant pas être considérée comme du discours indirect avec une certitude absolue. Une reconstruction en discours direct du type “I have been through dark moments before, plenty of them, but this...” nous paraît possible mais relève peut-être plutôt de ce que Monique De Mattia-Viviès nomme un « effet de discours indirect libre » (2003, p. 4). En effet, notre reconstruction ne répond peut-être pas tout à fait au « réalisme langagier du discours intérieur qu'il rapporte », comme l'explique Pedinelli-Ferron dans sa thèse qui porte sur la représentation de la pensée (2018, p. 146).

Néanmoins, le sémantisme de la phrase implique un narrateur ayant connaissance de la biographie fictive du personnage et un accès à sa psyché. Le point qui nous semble le plus pertinent est la manière dont King « éloigne la caméra » et présente le message qui suit la prose, grâce à la phrase « Someone standing over it and looking down would have seen this ». Le mot « someone » indique sans équivoque que le personnage présent n'est *pas* celui qui lit ces mots. Qui plus est, le conditionnel passé avec « would have seen » confirme que personne n'est effectivement en train de le voir ; ce « someone » n'existe pas. Que nous concevions cela comme un changement de focalisation (de focalisation externe à focalisation zéro) ou comme

un « changement de distance psychique », il est indéniable qu'il y a un mouvement de point de vue dont la visée est l'*ironie dramatique*, principe narratif qui établit une connivence, un partage d'information entre le narrateur et le lecteur à l'insu du personnage.

Un autre exemple est celui du roman *Finders Keepers* (King, 2015) :

Dr Stamos's eight-forty-five patient finally reappears from the exam area at the back. Mr Hodges's appointment was for nine, and it's now nine thirty. The poor guy is probably impatient to do his business here and get rolling with the rest of his day. [...] The doctor is studying something in the folder and rubbing his temple, as though he has a headache.

'Dr Stamos? Shall I call Mr Hodges in?' He looks up at her, startled, then at his desk clock. 'Oh God, yes. Mondays suck, huh?'

'Can't trust that day,' she says, and turns to go.

'I love my job, but I hate this part of it,' Stamos says. It's Marlee's turn to be startled. She turns to look at him. 'Never mind. Talking to myself. Send him in. Let's get this over with.'

Marlee looks out into the hall just in time to see the elevator door closing at the far end. (p. 371)

Ce court passage (qui constitue un sous-chapitre dans son ensemble) hors de son contexte ne permet pas d'identifier ce que nous essayons de démontrer, mais il prend tout son sens à la mention du fait que le personnage du Dr. Stamos présenté ici n'apparaît à *aucun* autre moment du roman. Il est vrai que King vogue entre plusieurs personnages, mais ceux-ci apparaissent généralement plusieurs fois ; une grande partie de l'histoire est racontée par un narrateur proche du personnage de Hodges, par exemple, que nous retrouvons au travers de la trilogie dont ce roman est le second opus. En soi, ce passage ne constitue pas une transgression. Adapté cinématographiquement, il s'agirait uniquement de déplacer la caméra momentanément dans le bureau du docteur Stamos. Mais, à la lecture, il surprend, car King se détache momentanément des acteurs que son narrateur suit depuis le début du roman. Et la raison derrière cela se trouve dans les inférences que le lecteur doit faire à la lecture de :

- The doctor is studying something in the folder and rubbing his temple, as though he has a headache.
- I love my job, but I hate this part of it.
- 'Send him in. Let's get this over with.'

Tout le sémantisme de ces phrases indique que le docteur a une mauvaise nouvelle à annoncer au personnage principal de Hodges, or celui-ci n'aura pas la nouvelle puisqu'il quitte l'hôpital en urgence avant son rendez-vous (« Marlee looks out into the hall just in time to see the elevator door closing at the far end »). Le lecteur, en revanche, grâce à ce changement de point de vue inopiné, bénéficie de l'information : Hodges souffre d'un problème de santé grave.

Ces deux exemples issus de l'œuvre de King, nos lectures et notre pratique personnelle ainsi que l'absence flagrante de la notion de focalisation dans la littérature auctoriale, nous mène à penser que, dans une perspective poïétique, le narrateur ou le mode de narration ne sont pas à classer ou à catégoriser de manière si rigide ; particulièrement au niveau de ce que

Genette considère comme « focalisation externe » et « focalisation zéro ». Nous nous accordons avec Baroni, qui tente déjà de les décloisonner en les renommant « récit à focalisation restreinte » et « récit à focalisation élargie » (2017a). Mais nous allons plus loin en proposant une convergence totale de ces deux notions. Dans une perspective poïétique, il s'agit de s'affranchir des catégories et considérer le passage d'un point de vue éloigné à un autre plus rapproché comme un simple rapprochement/éloignement qui aura un seul but : de manière pragmatique, servir les besoins de l'histoire.

Enfin, considérer ces mouvements comme étant au service de l'histoire nous amène aussi, sur le plan plus large, à envisager la narration comme un choix narrato-stylistique grâce auquel l'auteur·rice s'auto-confèrera différents degrés de *pouvoir narratif*. Nous détaillons ainsi ce concept au point suivant.

3.4.3 Les degrés du « pouvoir narratif »

Nous l'évoquons à la première partie de ce chapitre, le style se définit comme l'ensemble des choix effectués par l'auteur·rice. Et pour l'auteur·rice, il importe peu que l'œuvre soit rangée, classée, catégorisée en tant que « récit à la première personne » ou « récit à la troisième ». A-t-on seulement déjà entendu un·e auteur·rice décrire son œuvre de cette manière... ? Le mode de narration est un contrat que l'auteur·rice choisit de passer avec son lecteur, mais aussi avec *lui·elle-même*. Et de ce contrat—de ce choix—dépendront les contraintes narratives qu'il·elle s'auto-imposera. Il en dépendra de ce qu'il·elle *pourra* raconter, du *pouvoir narratif* qu'il·elle s'octroiera, soit grâce à un personnage, soit via la création de cette « persona » que sera le narrateur. Et ce dans un seul but : raconter l'histoire.

Avant tout, ce concept repose sur le postulat selon lequel, dès lors que la narration est faite de manière interne à l'histoire, la figure du « narrateur » viendra à disparaître. Ce sur quoi s'accorde Galbraith, par exemple, lorsqu'elle affirme que « the so-called merging of a narrator with a character can be more adequately described as the absence of a narrator » (1995, p. 19). Ainsi, il s'agira pour nous davantage d'un « personnage narrant », ce dernier n'ayant nul besoin d'un dédoublement personnage/narrateur. Ainsi, nous proposons ci-dessous, non pas différents types, mais différents *degrés* de puissance narrative. Ensuite, il faudra ajouter une autre dimension que nous n'avons pas évoquée jusqu'ici : le temps de narration, qui sera facteur du pouvoir narratif.

Cette perspective autorise ainsi trois degrés, que nous explicitons ci-dessous et décrivons du plus « faible » au plus « fort » :

- **Personnage narrant (à la première personne, présent de narration).** Ici, l'histoire est racontée et perçue à la première personne par un personnage issu du monde narratif, dans lequel il vit au moment présent. Le personnage, comme un être humain réel, est cognitivement limité : il possède la capacité d'effectuer une rétrospective sur son moi-passé grâce à sa mémoire (ce qui prend la forme d'analepses) mais ne peut pas accéder au futur ; tout comme un être humain en est incapable. De même qu'un humain réel, ses connaissances sont limitées à ses perceptions sensorielles et cognitives (il ne peut savoir ce qui se passe ailleurs à moins d'y être ou de l'avoir appris d'une autre source). Il peut se projeter intellectuellement et de manière hypothétique dans l'avenir comme tout être humain, mais son existence et ses connaissances sont limitées « vers l'avant » à son présent immédiat. Le pouvoir narratif de l'auteur·rice ici sera donc le plus limité de tous.

- **Personnage narrant (à la première personne, temps du passé).** Ce personnage-narrant est identique et possède toutes les aptitudes et les limites cognitives et sensorielles du personnage narrant ci-dessus. Cependant, ayant déjà vécu l'histoire ou une partie de l'histoire (ce que, d'un point de vue logique, le temps du passé impose), il peut se déplacer à son gré le long des consciences de son moi-passé et de son moi-présent. Il peut de ce fait se situer à l'instant T de l'histoire (au moment d'énonciation) ou se situer au sein de sa conscience passée à un moment antérieur (grâce à l'analepse). De même que le personnage narrant au présent, il ne peut savoir ce qui s'est passé en dehors de sa sphère cognitivo-sensorielle, à moins de l'avoir appris ultérieurement (son moi-passé peut l'ignorer, mais le personnage au moment de l'acte de narration peut l'avoir appris d'une manière ou d'une autre). La capacité de ce personnage à voyager au sein de sa propre conscience confère ainsi à l'auteur·rice plus de pouvoir ; il·elle peut raconter davantage d'évènements à différentes périodes temporelles.

Précisons qu'il est possible d'effectuer une variation des deux personnages narrants ci-dessus à la troisième personne. Plus qu'un autre degré, il ne s'agirait que d'une gymnastique déictique puisque le personnage posséderait les mêmes capacités et limites, au présent ou au passé. Il s'agit là de ce que Le Guin nommait « limited third person » en 3.3.2. Mais une telle narration existe-t-elle vraiment ? Elle impliquerait qu'à chaque description, à chaque scène, à chaque mot, l'auteur·rice fasse le choix conscient de se limiter à la sphère cognitivo-sensorielle du personnage choisi. Ce qui, en écrivant à la troisième personne, nous semble être une source de « tentation » à laquelle il serait difficile de résister. Par ailleurs, le pouvoir narratif serait rigoureusement identique à celui des deux personnages narrants précédents.

- **Narrateur « persona ».** Ici, et seulement ici, nous parlons effectivement de narrateur ou de « persona » que l'auteur·rice viendra endosser pour raconter son histoire. Car nous convenons que la voix du narrateur, son ton, ou ses opinions, ne sont pas systématiquement celles de l'auteur·rice en tant que personne, d'où notre recours au mot anglais « persona » qui ne trouve pas d'équivalent en français, si ce n'est « personnage ». Des degrés décrits ci-dessus, ce narrateur persona sera celui qui bénéficiera du plus haut niveau de pouvoir narratif, car il ne sera aucunement limité par le temps et l'espace. La manière dont il narrera l'histoire dépendra ensuite de la *distance* qu'il adopte et du pouvoir qu'il s'octroie.

D'un point de vue technique, il pourra se tenir aussi près des personnages qu'il le souhaite. Et il s'agit là d'un euphémisme car, de fait, il pourra *entrer* dans la psyché des personnages à tour de rôle (ce qui se manifestera parfois par du discours indirect libre). La frontière de ces sauts de conscience à conscience la plus adaptée pourra être celle du chapitre (comme le fait souvent King dans son œuvre).

Ainsi, le pouvoir narratif de ce narrateur *pourra* se limiter à la sphère cognitive du personnage qu'il accompagne. Néanmoins cette limite ne sera en rien infranchissable—comme nous le voyons avec King en 3.3.3. De cette manière, un éloignement de cette conscience ne sera pas considéré par le lecteur comme une transgression du contrat. Bien qu'il puisse entrer dans la psyché d'un personnage et paraître « lié » à lui, le narrateur-persona est, en puissance, en possession de toutes les connaissances relatives au récit (à défaut d'être « omniscient »).

Prenons un exemple avec Rowling, qui adopte précisément ce degré de pouvoir au cours des sept romans de *Harry Potter* :

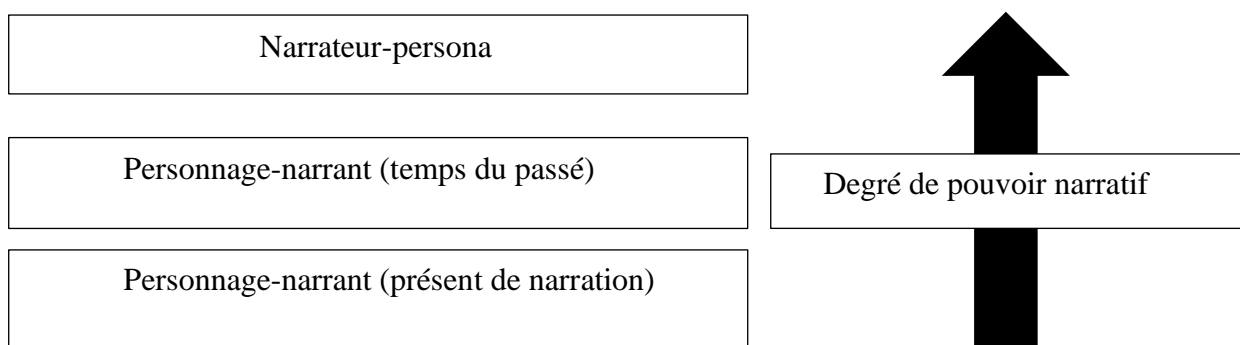
The Dursleys got into bed. Mrs. Dursley fell asleep quickly but Mr. Dursley lay awake, turning it all over in his mind. His last, comforting thought before he fell asleep was that even if the Potters were involved, there was no reason for them to come near him and Mrs. Dursley. The Potters knew very well what he and Petunia thought about them and their kind.... He couldn't see how he and Petunia could get mixed up in anything that might be going on – he yawned and turned over -- it couldn't affect them....

How very wrong he was. (Rowling, 1997, p. 5)

Ce tout premier chapitre est narré du point de vue d'un narrateur qui se trouve soit à l'intérieur ou très proche de la sphère cognitivo-sensorielle de Vernon Dursley. Ici, le segment « it couldn't affect them » constitue clairement du discours indirect libre, traduisant la pensée « It can't affect us ». Si nous revenons à Genette, il s'agirait d'une focalisation interne. La phrase « how very wrong he was » en revanche, est proleptique, et ne peut émaner que du narrateur à focalisation zéro, qui connaît d'avance ce qui va se passer et qui sait donc que les Dursley vont effectivement être affectés car les événements de cette journée vont les forcer à adopter Harry.

Même s'il accède à la sphère cognitive et sensorielle d'un personnage, le narrateur de Rowling n'est pas emprisonné dans celle-ci et possède donc la capacité d'accéder à des informations de nature aussi bien analeptiques que proleptiques, de même que l'espace n'est pas une limite pour lui-elle. Après ce premier chapitre, toute la narration est faite de cette manière, soit à l'intérieur ou extrêmement proche de la sphère cognitive de Harry. Au volume quatre en revanche, Rowling a besoin de donner au lecteur des informations qui échappent à Harry. Elle choisit donc de donner à son narrateur plus de pouvoir et s'éloigne de la sphère de Harry sans le moindre problème. Plutôt que de considérer ce phénomène comme un changement de focalisation, il convient de le voir comme un mouvement d'éloignement du narrateur de Rowling, qui adopte son degré de pouvoir narratif à son gré pour les besoins de l'histoire : ici, la création du suspense.

Les trois niveaux de pouvoirs narratifs peuvent donc être schématisés ainsi :



Pour clore notre discussion, concevoir la narration ainsi—au regard du temps et de la notion de pouvoir narratif—apporte deux bénéfices. Dans un premier temps, dans la discipline qu'est l'écriture créative, cela permet de s'affranchir psychologiquement des « types » de narration, qui pourraient limiter l'imagination lors de l'élaboration de l'intrigue et venir restreindre ce que l'apprenant « s'autorise » à raconter selon le mode qu'il a choisi.

Ensuite, dans le domaine de l'analyse littéraire, les enseignants déplorent souvent que les analyses de leurs étudiants sont trop superficielles (et nous nous comptons parmi ceux-là). Au regard de la focalisation, il s'agit souvent d'être face à des réponses du type : « Le narrateur dans ce texte est homodiégétique, il s'agit d'une narration à la troisième personne. » Réponse face à laquelle, en tant qu'enseignant, nous nous amusons systématiquement à répondre (avec bienveillance) : « Et alors ? » Ce qui laisse bien souvent les étudiants sans voix.

Nous ne rejetons pas la conception de focalisation, qui du point de vue analytique offre un cadre pour l'analyse du discours. Mais il nous semble qu'enseigner l'analyse littéraire du point de vue de la narratologie, en ayant recours à cette notion de degrés de pouvoir narratif, attire davantage l'attention sur les *effets* littéraires qui en découlent.

3.4.4 Entre « jeux » et « je » d'écriture

Il nous faut à présent revenir à notre préoccupation principale : les principes stylistiques qui suggèrent une lecture incarnée. Toutefois, il convient de noter que notre incursion au sein de la narration nous mène vers un de ces potentiels principes : le choix de la *personne* de narration.

Le choix de la première personne n'est bien sûr pas une innovation qu'amènent les romans de notre corpus, ni même le genre YA. Nombre d'œuvres plus anciennes y ont recours et nous y sommes habitués en tant que lecteurs mais aussi en tant que communicants langagiers, puisque les anecdotes que nous échangeons dans la vie réelle nous mettent, soit nous-mêmes en scène, soit nos interlocuteurs. Néanmoins, et ce en dépit des conséquences restrictives en termes de pouvoir narratif (comme nous venons de l'évoquer au point précédent), le choix de la première personne est souvent celui qui est fait au sein de la littérature YA. Dans leur ouvrage, *Literature for today's young adults* (2009) Nilsen et Doneslon précisent :

A prerequisite to attracting young readers is to write through the eyes of a young person. One of the ways authors do this is to write in first person [...] This kind of immediacy serves as a narrative hook to grab and hold readers. First-person narration is so common that we have heard people discuss it as a prerequisite for YA fiction. It isn't really, but because when authors are writing from an omniscient viewpoint, they are careful to tell what the young protagonist thinks and says, readers come away with the impression that most, if not all, YA literature is told in first person. (pp. 40-46)

Nous observons que les trois autrices de notre corpus font effectivement le choix de la première personne (c'est aussi le cas de plusieurs autres dans le corpus YA élargi, mais pas de tous·tes). Et, si ce choix est restrictif du point de vue narratif, nous nous interrogeons sur ses effets cognitifs, notamment au regard des phénomènes de projection (détaillés au chapitre III, en 2.1). Suzanne Keen affirme : « we have no persuasive evidence revealing first-person self-narration evokes readers' empathy more effectively than extra-heterodiegetic narration by an authorial narrator, despite the very common assumption that first person is more empathetic than third person. » (2011, p. 4) Mais, si elle ne facilite pas directement l'empathie, la première personne facilite-t-elle davantage la lecture incarnée ?

Hypothétiquement, nous pourrions avoir recours à la notion de *projection déictique* apportée par Galbraith (chapitre III, 2.1.3) qui propose que, pendant l'acte de lecture, le lecteur occupe en réalité plusieurs espaces déictiques : le sien (dans le monde réel) et, via sa capacité

de projection, celui du personnage. En nous basant sur ce postulat, nous pourrions ainsi considérer que le pronom « I » de la narration, identique au pronom autoréférentiel auquel peut avoir recours le lecteur, facilite la projection déictique sur le plan du moi. Le lecteur n'a ainsi pas à *convertir* mentalement « je » en « il/elle ». La superposition serait ainsi facilitée.

En puisant dans l'interdisciplinarité, les neurosciences sont aussi d'un grand secours pour apporter des éléments de réponses à cette question. Vogeley *et al.* (2004) montrent déjà au début des années 2000 qu'une perspective visuelle à la première personne (contrairement à un point de vue externe) n'est pas traitée par le cerveau de la même manière. En nous appuyant sur le concept neuroscientifique de la *résonance motrice* (voir 3.2) comme déclencheur de lecture incarnée, les résultats expérimentaux de certains chercheurs concrétisent à une certaine échelle cette hypothèse. Les expériences de Brunyé *et al.* (2009 ; 2011) démontrent que les pronoms ont un véritable effet sur notre cognition :

Pronoun variation and discourse context mediate the degree of embodiment experience during narrative comprehension: In all cases, readers mentally simulate objects and events, but they embody an actor's perspective only when directly addressed as the subject of a sentence. (2009, p. 1)

Leur expérience de 2011 génère également des résultats selon lesquels le pronom « you » est celui qui génère le plus de cognition incarnée (voir également Ditman *et al.*, 2010, dont l'expérience montre des résultats similaires). Enfin, leur expérience la plus récente les mène à conclure : « readers who self-reported greater empathic engagement during reading also showed a higher likelihood to adopt an agent's perspective when sentences used the pronoun You or I. » (Brunyé *et al.*, 2009) Enfin, l'expérience de Papeo *et al.* sur l'activation cérébrale pendant la lecture les pousse à dire que la résonance motrice est particulièrement importante lorsque le lecteur est face à la première personne :

Our findings add that the [1st person] action representations are motor in nature [...] whereas the representations triggered by [3rd person] action meanings do not—or are less likely to—engage motor processes. (2011, p. 8)

Et, si nous revenons plus près de notre discipline, De Graaf *et al.* (2012), Hoeken & Fijkers, 2014) et Hoeken *et al.* (2016) présentent tous des résultats montrant que, lorsque les participants sont présentés face à plusieurs options, ils s'identifient davantage avec le personnage dont la conscience est traduite par le point de vue à la première personne. Ces expériences sont encore peu nombreuses, mais leurs résultats viennent encourager l'hypothèse selon laquelle la narration à la première personne, au-delà d'un ressenti arbitraire ou de toute théorie littéraire non-quantifiable, serait non seulement un déclencheur d'identification mais aussi de résonance motrice et donc de lecture incarnée, promulguant cet effet d'*immédiateté* qui engage cognitivement le lecteur et le pousse à demeurer investi dans l'histoire qu'il lit.

3.4.5 *Le temps comme vecteur d'immédiateté*

Une fois le choix de la narration fait, la dimension narratologique et stylistique qui viendra à être débattue par l'esprit créatif et qui calibrera son degré de pouvoir narratif n'est autre que le temps.

Il est communément admis que le passé est le temps de référence de la littérature et, plus largement, le temps de référence pour raconter *une histoire*. Ce phénomène s'explique d'un point de vue logique. Le discours oral précédant chronologiquement l'écriture, les premières histoires étaient nécessairement communiquées oralement ; cela implique que l'orateur (ou les acteurs de l'histoire) ai-ent vécu les évènements qu'il-s narre-nt avant de les raconter. Naturellement, cela engendre le temps de narration au passé. Les histoires écrites héritent de cette logique.

Il n'est pourtant pas rare aujourd'hui de rencontrer une histoire racontée au présent de narration, un phénomène qu'étudie Irtmtraud Huber dans sa monographie sur le temps du présent (*Present Tense Narration in Contemporary Fiction*, 2016). Et, si nous ne saurions quantifier ce phénomène, nous soupçonnons que l'avènement des média visuels tels que la télévision puis plus tard internet (qui crée l'illusion d'une histoire qui se déroule en temps réel) est une des raisons derrière son apparition dans les histoires écrites, qui imitent le visuel. Raconter une histoire au présent vient presque contredire la logique. Comment peut-on raconter une histoire mot à mot *et* la vivre simultanément ? Huber le formule ainsi :

After all, in real life, we cannot experience and narrate both at the same time. It is only ever possible to tell of events that happened to us in retrospect, since we need time and leisure to narrate them or write them down. (Huber, 2016, p. 6)

Et pourtant, l'existence de ce mode de narration atteste du changement de paradigme accepté par le lecteur : il ne s'agit plus nécessairement d'écouter une histoire qu'on nous raconte mais d'observer une histoire qui se déroule sous nos yeux, soit racontée par un narrateur, soit par le personnage la vivant lui/elle-même. C'est ce qu'exprime Pierre Cotte :

Tout présent [de narration] exprime une forme de coïncidence [...] La coïncidence est temporelle et personnelle : le temps des procès référés correspond, au moins partiellement, à celui de la narration ; le narrateur a le référent sous les yeux et il semble s'adresser à un narrataire proche de lui. (1996, p. 13)

Du point de vue poïétique, comme nous venons de le voir, le choix du temps de narration aura un impact considérable sur l'histoire elle-même et le pouvoir narratif que s'octroie l'auteur·rice grâce à son personnage narrant ou son narrateur. C'est ce qu'exprime Pullman ici, plus particulièrement via la phrase que nous mettons en caractère gras :

Where do you see the scene from? What do you tell the reader about it? What's your stance towards the characters? These are difficult problems to resolve—much more difficult than you might

think if you haven't tried it. One way of avoiding the difficulty—and it's a way I can see increasingly taken by young novelists today, especially those who write for children—is to use a first-person and present-tense way of telling the story. I've used the present tense myself, but only rarely, because I always feel rather shifty and furtive about it. I know I'm doing it to avoid difficult choices, to avoid committing myself to this position or that, because the storytelling camera doesn't only see in space, it sees in time, and that's much harder to find the right place in. [...] **What you give up when you write in the present tense is a whole wide range of stuff that you could say, and which is available to you through the grammar—the rich field of time itself, continuing time, or intermittent time, or time that was and now is no longer, or time that might come one day.** (2018, p.35)

Pour lui, le temps du présent de narration a un effet limitant, restrictif, et le force à *abandonner* certains éléments de l'histoire qu'il veut raconter. Le temps du présent est en soi un sacrifice. Le Guin, en revanche, semble peser le pour et le contre :

Present-tense narration persuades people that it's "more real" because it sounds like eyewitness narration. And the reason most writers give for using it is that it's '**more immediate**' [...] I see the big difference between the past and present tenses not as immediacy but as complexity and size of field. A story told in the present tense is necessarily focused on action in a single time and therefore a single place. Use of the past tense(s) allows continual referring back and forth in time and space. That's how our minds normally work, moving around easily. Only in emergency situations do they focus very tightly on what's going on. And so narration in the present tense sets up a kind of permanent artificial emergency, which can be exactly the right tone for fast-paced action. (2015, p. 52)

Tout en reconnaissant, comme Pullman le fait, que le présent a un effet restrictif sur la narration, Le Guin lui reconnaît une immédiateté, un « faux sentiment d'urgence permanent » qui, bien qu'il soit artificiel, fonctionne. « Le présent », écrit également Sandrine Sorlin en stylistique, « engendre un effet d'immédiateté [...] » (2014, p. 35).

La question qui survient est donc : comment analyser ou théoriser ce phénomène d'*immédiateté* pressenti par la recherche et le savoir auctorial engendré par le temps du présent ?

Si nous partageons ce « sentiment » d'immédiateté au regard du présent de narration, il semble que nous ne puissions pas encore le prouver scientifiquement. Comme nous le faisons au point précédent, nous pourrions reprendre la notion de projection déictique. Au regard de la personne de narration choisie, la conversion cognitive à faire était de « je » à « je/il/elle ». Il en va de même pour le temps : nous pourrions considérer que, le temps du présent de narration s'alignant sur le temps de la lecture—en d'autres termes, le temps du personnage s'alignant sur le temps du lecteur—facilite la projection déictique sur le plan temporel. Le lecteur n'a ainsi pas à « convertir » mentalement « je-ici-maintenant » en « il/elle-là-bas-avant/après ». Les deux espaces déictiques appartiendraient au « maintenant ».

L'expérience menée par Andrea Macrae (*You and I, Past and Present*, 2016) nous permet aussi de renforcer cette hypothèse. Elle se déroulait de la manière suivante :

- Chaque participant recevait plusieurs textes à lire, dont le contenu sémantique était identique mais dont le point de vue et le temps de narration différaient.

- Pour chaque texte, ils devaient visualiser la scène et évaluer leur propre distance avec le personnage, donc choisir s'ils étaient : à distance du personnage (entre 'close', 'mid', 'far' or 'don't know'), décalés sur le plan vertical (entre 'bird's eye', 'character's eye level', 'elevated' or 'don't know'), s'ils occupaient le point de vue du personnage lui-même ou s'ils ne visualisaient pas la scène du tout.

- Selon leur réponse, ils devaient ensuite choisir une image correspondant le mieux à leur représentation mentale.

Macrae conclut ainsi : « [The data] reveals that there were significantly more instances of participants who selected the character's point of view in the present tense group, and significantly fewer in the past tense group (relative to the statistically expected figures). » (2016, p. 17) Ceci tend donc à montrer, à la petite échelle de cette expérience, que le temps du présent génère plus de projection vers l'espace déictique du personnage par rapport à une histoire racontée au passé.

À nouveau, la science actuelle ne nous permet pas encore de statuer sans équivoque sur cet effet *incarnant* de la narration au présent. Néanmoins nous ne doutons pas que d'autres expériences puisse un jour le prouver. Par ailleurs, il nous semble difficile d'argumenter contre la *combinaison* des deux principes narratifs que nous venons de décrire : une narration à la première personne au temps du présent. Combinaison que les trois romans de notre corpus mettent en œuvre.

Enfin, nous nous accordons avec Oatley *et al.* qui, dans leur article *The psychology of fiction : Present and Future* (2012), concluent :

Despite shared interest by researchers in the humanities and in psychology in such matters as human character, emotions, and the vicissitudes of the social world, there are barriers between disciplines that have been standing for too long. [...] There is evidence of a lively current interest and strong possibilities for the future. In our view, this future needs to be interdisciplinary. (p. 8)

4. Résumé des hypothèses et méthode d'analyse stylistique

4.1 Synthèse

Après avoir exposé les concepts stylistiques auxquels nous nous intéressons, il convient de synthétiser nos hypothèses et d'explicitier notre protocole d'analyse. Nous aurons recours à deux méthodes :

- Une analyse « semi-manuelle », autrement dit non-automatisée, qui sera faite de certains passages clefs des romans du corpus principal suivant certaines de nos hypothèses sous-jacentes.

- Une analyse automatisée croisée à l'aide d'outils stylométriques, autrement dit qui analysent le style de manière informatique. Nous aurons recours au logiciel ProWritingAid⁶⁶, développé par Chris Banks, puis l'application de text-mining en ligne, Voyant-Tools⁶⁷.

Rappelons que la dimension stylistique de notre étude sera étudiée sous l'égide d'une convergence de nos deux hypothèses principales : nous avançons que le succès et l'efficacité stylistique des romans qui constituent le corpus reposent sur des principes qui favorisent les processus de cognition incarnée—qui sont donc *universels*—et que ces mêmes processus génèrent le phénomène d'immédiateté.

Dans un premier temps, nous étudierons le style des romans en termes de facilitation cognitive : du point de vue de la théorie de la pertinence, nous émettons l'hypothèse que le style de ces romans repose sur un principe d'économie de la prose, qui maximise les effets cognitifs et repose sur le principe du moindre effort. Grâce aux logiciels de stylométrie, nous mesurerons la longueur moyenne des phrases et la densité du lexique, la fréquence adverbiale, et la fréquence de qualificatifs superflus (voir 2.2.1). Ces analyses seront effectuées au regard des deux *corpora* complémentaires, le corpus YA élargi et le corpus de l'imaginaire du 20^{ème} siècle.

Dans un second temps, notre étude portera sur le potentiel incarnant du style des romans, qui sera véritablement vecteur de l'immédiateté : nous soupçonnons que les œuvres du corpus véhiculent l'immédiateté via l'utilisation de procès matériels, donc via des verbes d'actions, et non pas des verbes d'état ou des copules, qui constituent des procès existentiels. Nous établirons donc une liste de procès existentiels et mesurerons leur fréquence au sein des romans de nos trois *corpora*.

De manière similaire, nous pensons que l'immédiateté est aussi traduite par le choix stylistique de l'aspect *accompli* plutôt qu'*inaccompli*. Nous établirons donc la fréquence de l'aspect be+ing dans les œuvres du corpus face aux différents *corpora*.

Au regard des phénomènes de projection et d'identification (voir chapitre III, 2.1), notre hypothèse est ici narrato-stylistique. Nous pensons que les déclencheurs d'empathie, qu'il faudra étudier de manière manuelle, sont présents et analysables dans le langage *plus tôt* dans la narration. Nous aurons donc recours à une analyse stylistique des premiers chapitres des romans face à certaines œuvres fondatrices du corpus d'œuvres de l'imaginaire du 20^{ème} siècle.

⁶⁶ <https://prowritingaid.com/en/Home/AboutUs>

⁶⁷ Sinclair, Stéfan and Geoffrey Rockwell, 2016. *Voyant Tools*. Web. <http://voyant-tools.org/>.

4.2 Méthode d'analyse et présentation des outils numériques

La branche informatisée de la stylistique, la stylométrie ou « computational stylistics » est très récente et prometteuse (voir Mahlberg, 2013; Grzybek; 2014, O'Connor, 2014 ; Boukhaled, 2016). Parmi les outils numériques dont nous avons pris connaissance au cours de cette étude, nous en avons sélectionné deux selon certains critères :

- Leur degré de difficulté d'utilisation pour un chercheur en lettres/langues non-formé aux langages de programmation.
- Leurs fonctions spécifiques au regard de la stylistique.
- Leur complémentarité. Voyant-Tools est un outil purement analytique mais ProWritingAid, s'il utilise des algorithmes similaires, est véritablement un outil poétique créé pour améliorer sa prose et éditer son travail d'écriture (que nous utilisons à titre personnel).

Les modes d'emplois respectifs de ces outils peuvent être consultés en ligne⁶⁸ et nous détaillerons au cours des analyses les outils spécifiques qu'ils mettent à disposition. Pour l'utilisation de l'un comme de l'autre, le processus méthodologique au regard des textes des *corpora* sera le suivant :

La première étape est d'avoir à disposition une version numérique des textes, ce qui permettra d'y naviguer facilement tout au long de notre étude (notamment grâce à la fonction CTRL+F sur PC/CMD+F sur Mac, qui permet de rechercher et identifier n'importe quel terme ou symbole linguistique à partir de tout logiciel de lecture ou de traitement de texte).

Il s'agit également d'effectuer nos analyses sur un nombre de mots identique pour tous les textes des différents *corpora*, afin que les statistiques soient correctes. Nous avons choisi un empan de 100 000 mots. Notons que, lorsque le roman est trop court, ce qui est le cas pour certains, nous avons procédé de deux façons. Premièrement, lorsque le roman fait partie d'une série de romans, nous avons inclus du texte provenant du volume suivant, afin que le texte ajouté soit représentatif du style de l'auteur·rice dans sa continuité. Deuxièmement, lorsque le roman est une œuvre isolée, les résultats obtenus seront ramenés à 100 000 au prorata. Le volume total pour les trois *corpora* s'élève ainsi à 5 millions de mots (100 000 mots x 50 textes).

Si dans un premier temps nous procéderons à nos analyses dans une perspective déductive au regard des hypothèses que nous avons formulées, nous ne doutons pas d'observer d'autres phénomènes de manière inductive, que nous décrirons dans un chapitre dédié ultérieur.

⁶⁸ <https://voyant-tools.org/docs/#!/guide/start> et <https://prowritingaid.com/en/App/Features>

Enfin, comme les analyses susmentionnées seront menées à partir des versions numériques de livres qui, pour la grande majorité, ne sont pas encore dans le domaine public, notons que la quantité de texte citée pour chaque livre respecte la limite imposée par les lois de droit d'auteur par leurs éditeurs respectifs et que l'analyse textuelle des romans est effectuée conformément aux lois de droit d'auteur en fonction de l'utilisation non commerciale des données obtenues.⁶⁹

⁶⁹ <https://www.copyrightuser.org/understand/exceptions/text-data-mining/>

V. Analyse narratologique : la caractérisation au prisme de la vraisemblance et du déclenchement de la projection

Au chapitre III (en 2.1.6), nous établissions la caractérisation méticuleuse des personnages comme étant un des éléments universels qui permettent à la littérature YA de séduire un panel de lecteurs hétérogène. Autrement dit, nous avançons que c'est la profondeur, ou la vraisemblance mimétique dans un rapport être humain/personnage, qui permet à la littérature YA de séduire aussi bien un jeune lecteur qu'un lecteur plus expérimenté habitué au réalisme psychologique des lectures plus « littéraires » ou « moins stigmatisées ». Ainsi, la première dimension que nous nous proposons d'étudier est ce *réalisme psychologique*, tout particulièrement au regard de la notion d'empathie (voir chapitre III, 2.1.2 à 2.1.5), mais aussi les techniques poïétiques déployées pour le bâtir.

1. Déclencheurs d'empathie

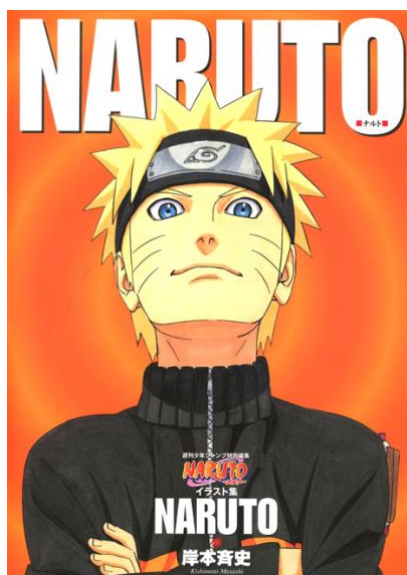
1.1 *An Ember in the Ashes*

L'œuvre de Tahir met en scène deux personnages narrants, pour lesquels elle adopte le même mode de narration : première personne, présent de narration. Avant toute chose, nous avons vu au chapitre IV (en 3 .3) que, stylistiquement, ces deux choix étaient d'ores et déjà facilitateurs de projection déictique. En adoptant la première personne et le temps du présent, Tahir facilite le déclenchement de la projection sur l'espace déictique de ses personnages.

Ensuite, notons qu'elle choisit de mettre en scène un personnage féminin et un personnage masculin. Nous ne nous avançons pas, à notre époque d'ouverture, de fluidité et de redéfinition de ce que sont le genre et le sexe, à affirmer sans équivoque que l'empathie est facilitée lorsque le lecteur est confronté à un personnage du même sexe (ou de la même ethnie, par ailleurs). Néanmoins, les expériences que nous présentons au chapitre III (2.1.2) tendraient à le suggérer.

Nous ouvrons une parenthèse car, d'un point de vue entièrement personnel et en tant que lecteur/spectateur, il nous semble que l'identification est effectivement facilitée par cette

résonance, qu'elle opère au niveau du sexe ou de l'ethnie. De manière anecdotique et métacognitive, nous avons observé ce phénomène de manière particulièrement flagrante. Étant métisse d'origine franco-sénégalaise (de père noir et de mère blanche), nous nous identifions comme appartenant à la communauté noire mais avons toujours considéré notre capacité d'identification comme *englobante*, au sens où nous n'avons aucune difficulté à effectuer une projection vers les personnages de fiction blancs car nous sommes *aussi*, en partie, blanc. Parfois même, face à un groupe de personnages parmi lesquels se trouvait un personnage noir, notre préférence se portait sur un autre personnage, qui lui était blanc (ou même asiatique), dont la caractérisation attirait notre préférence. Le medium du manga est peut-être aussi un facilitateur pour nous, du fait de notre grande exposition à ce dernier. Observons que la question du néophyte (bien souvent motivée par un certain ethnocentrisme) est : « pourquoi les Japonais dessinent-ils des personnages blancs ? »



(Illustration de Masashi Kishimoto, *Naruto Illustration Book Artbook 2*, 2010)

Or, il n'en est rien. Dans son ouvrage, *L'univers des mangas: une introduction à la bande dessinée japonaise* (1996), Thierry Groensteen explique que « les visages plats et les petits nez des personnages de manga sont au contraire de ce qu'on pourrait croire des caractéristiques du faciès nippon. Les dessinateurs tendent simplement à figurer leurs personnages comme des individus moyens, atténuant leurs caractéristiques raciales. » (p. 48) Toutefois, nous nous accordons davantage avec Lechenaut (2013) lorsqu'elle explique que « les personnages sont dessinés sans caractéristiques ethniques » et qu'en cela repose un potentiel identificatoire paradoxalement plus puissant. En effet, des traits physiques fantasques (cheveux bleus, couleurs de peaux multiples et variées, juxtaposition de vêtements appartenant à plusieurs cultures etc.) viennent *gommer* toute appartenance raciale/ethnique et permettent aux lecteurs-spectateurs de s'identifier aux personnages, et ce peu importe le groupe ethnique

auquel ils appartiennent. Nous n'avons ainsi aucun mal à nous identifier à des personnages tels que Son Goku (*Dragon Ball*, Toriyama, 1986) ou Seiya (*Saint Seiya*, Kurumada, 1986) qui ne nous *ressemblent* pas et en avons conclu inconsciemment que ce processus d'identification n'était aucunement limité par la différence ethnique. Néanmoins, nous faisons l'expérience du film *Black Panther* (Coogler, 2018), qui met en scène l'acteur afro-américain Chadwick Boseman et qui a résonné auprès de la communauté noire internationale. Il génère chez nous un sentiment identificatoire inédit, qui dénonce peut-être le manque cruel de représentation de la communauté noire au cinéma et dans la fiction populaire. Nous éprouvons un sentiment presque *viscéral*, face à ce personnage noir si iconique dans lequel nous sommes appelés à nous reconnaître car, pour une fois, il nous ressemble...

Une fois cette parenthèse refermée, nous observons que Tahir s'assure une efficacité identificatoire maximale, puisqu'elle offre deux personnages de sexes différents, permettant aux lecteurs masculins comme féminins de s'identifier à l'un, à l'autre, ou même aux deux. Au regard de la projection, précisons également que nous aurons recours au terme *empathie* plutôt que *sympathie*. Au chapitre III, en 2.1.3, nous placions ces deux phénomènes sous l'égide de la capacité humaine de « projection » et sur un continuum (la sympathie étant moins vectrice d'investissement émotionnel que l'empathie). Sans avoir recours à une étude comportant des « vrais » lecteurs, il est impossible de mesurer ce degré, dont l'expérience émotionnelle de chaque participant serait facteur, par ailleurs. Nous nous basons donc sur le principe que l'auteur·rice, pour créer un investissement émotionnel maximal chez son lecteur, vise *l'empathie*.

1.1.1 Laia, un personnage défini autour des notions de faiblesse et de détresse

Le personnage de Laia, qui est âgée de dix-sept ans au début de l'histoire, est le premier que nous rencontrons. Ce choix, dès le départ, nous place dans une position, peut-être pas encore d'empathie mais de « parti pris ». Pour expliquer cela, nous nous référons à Hitchcock :

A curious person goes into somebody else's room and begins to search through the drawers. Now, you show the person who lives in that room coming up the stairs. Then you go back to the person who is searching, and the public feels like warning him, "Be careful, watch out. Someone's coming up the stairs." Therefore, even if the snooper is not a likable character, the audience will still feel anxiety for *him*. (Truffaut, 2005, p. 73)

En outre, la *manipulation* empathique du lecteur est déclenchée avant même que l'histoire ne commence. Le simple fait de présenter le point de vue d'un personnage donné place le lecteur/spectateur dans une position de parti pris. Par ailleurs, nous employons le terme « manipulation », qui peut avoir des connotations négatives, mais il s'agirait peut-être plutôt de

séduction, qui convoque immédiatement d'autres images. Sandrine Sorlin, dans son article *Vers une théorisation du discours séducteur* (2017), opère une distinction intéressante entre les deux termes du point de vue stylistique :

Contrairement à la séduction qui est en partie « visible », il semble que pour fonctionner, la manipulation requiert la dissimulation. S'il ne paraît pas impensable de dire « j'aimerais vous séduire ce soir », en revanche, « j'aimerais vous manipuler ce soir » générerait d'emblée une réaction négative. [...] La manipulation ne peut se dire sans susciter la méfiance immédiate. [...] La séduction n'a pas la nature cachée/inavouable de la manipulation mais elle peut en adopter les techniques sous-marines, faisant diversion pour mieux conquérir l'autre. (2017, pp. 12-14)

Or, si nous analysons ici la narratologie—dont les mots, et donc la stylistique, se font inévitablement la voix—le principe demeure le même. L'auteur·rice n'a peut-être pas l'intention de « manipuler » son lecteur (encore que, cela reste une possibilité à des fins liées au suspense), mais la nature même d'une histoire et de sa narration, dont les rouages demeurent cachés si elle est bien construite, erre entre la manipulation et la séduction. Par ailleurs, c'est peut-être lorsque la séduction échoue et qu'elle devient manipulation (lorsqu'une partie de l'intrigue devient évidente avant l'heure ou qu'un personnage est peut-être trop ostensiblement construit autour du pathos), autrement dit lorsque les rouages deviennent trop *saillants*, que le lecteur se sent manipulé et apprécie moins l'histoire, quitte à arrêter de la lire.

Comme le dit Hitchcock dans les propos que nous citons plus haut, cette technique narrative fonctionne même si le personnage n'est pas appréciable (un voleur, du point de vue éthique, rentre dans cette catégorie). Laia en revanche, comme nous allons le voir, ne fait que renforcer ce parti pris initial.

Dès la première page, Tahir écrit :

Where have you been, Darin? In my head, I have the courage to ask the question, and Darin trusts me enough to answer. Why do you keep disappearing? Why, when Pop and Nan need you? When I need you?

Every night for almost two years, I've wanted to ask. Every night, I've lacked the courage. I have one sibling left. I don't want him to shut me out like he has everyone else. (p. 3)

Rappelons que nous nous plaçons dans une perspective cognitiviste. Nous établirons donc notre analyse sur ce que le lexique déclenche chez le lecteur en ayant recours à la stylistique. Ici, nous nous intéressons à « courage » et « I need you ». Laia n'a *pas* le courage de confier ses pensées à Darin (qui est son frère aîné). Ensuite « need » traduit le fait qu'elle a besoin de quelque chose. Dès ces premières phrases, Laia est ainsi définie comme manquant de courage (ce que Tahir renforce à la ligne suivante avec « lacked the courage ») et en position, non pas de faiblesse, mais de détresse par rapport à son grand frère. Le simple fait qu'elle soit la cadette renforce davantage ce déclencheur, grâce au cadre référentiel du « grand frère protecteur ».

Ensuite, sans du tout interrompre le récit pour se lancer dans un long passage biographique, Tahir dévoile à l'aide d'une phrase très courte et indirecte « I have one sibling left ». L'implicature est donc : Laia et Darin ont perdu un frère ou une sœur, voire plusieurs. Ce premier élément biographique, qui appartient à l'avant-texte⁷⁰ implicite, déclenche déjà l'empathie du lecteur face à la perte d'un être cher, qui, si elle ne déclenche pas l'identification chez 100% des lecteurs, la déclenche malheureusement pour une grande partie d'entre eux/elles. Notons également que Tahir utilise judicieusement « sibling » qui est non-genré et non pas « sister » (puisqu'il s'avèrera que Laia a perdu sa grande sœur) ; Tahir crée non seulement le suspense puisque le lecteur s'interroge sur le sexe du membre de la famille qu'elle mentionne, mais évite aussi de partiellement « court-circuiter » d'emblée l'identification d'un lecteur qui aurait perdu, non pas une sœur, mais un frère.

À la page suivante, Tahir renforce le rapport de protection entre Laia et son grand frère avec « He rests his chin on my bunk and smiles Mother's sweet, crooked smile. A familiar look – the one he gives me if I wake from a nightmare or we run out of grain. *Everything will be fine, the look says.* » (p. 4) Puis « *Now the trader won't pay us, and we'll starve this winter, and why in the skies don't you care?* ». Ici, c'est le caractère socio-économique qui est déclencheur avec « starve ». Laia et sa famille semblent entièrement à la merci d'un simple paiement, ou de son absence. Ceci implique qu'ils vivent clairement sous le seuil de pauvreté, et ce quel qu'il soit dans le monde narratif que nous sommes en train de découvrir.

My brother is a traitor to his own people? My brother is siding with the Empire? If he hoarded grain, or sold books, or taught children to read, I'd understand. I'd be proud of him for doing the things I'm not brave enough to do. The Empire raids, jails, and kills for such 'crimes', but teaching a six-year-old her letters isn't evil – not in the minds of my people, the Scholar people. But what Darin has done is sick. It's a betrayal.

'The Empire killed our parents,' I whisper. 'Our sister.' (p. 5)

Ce passage de moins de dix phrases seulement nous paraît extrêmement efficace sur le plan narratif, puisqu'il cumule de nombreuses fonctions (auxquelles nous reviendrons dans les sous-parties suivantes). Non seulement il crée le conflit entre Laia et son frère (qu'elle soupçonne d'être un traître) mais il présente aussi des éléments essentiels du « *worldbuilding* » (l'ensemble de règles qui régissent le monde narratif), introduit la force d'opposition sur le plan large (« the empire ») et vient encore renforcer la caractérisation de Laia : « I'd be proud of him for doing the things I'm not brave enough to do. » Notons aussi que les éléments de *worldbuilding* ne sont pas présentés dans le seul but d'aider le lecteur à se situer : ils viennent

⁷⁰ Lorsque nous employons la notion d' « avant-texte » nous faisons référence aux éléments textuels *dans* le texte mais *antérieurs* au passage étudié. Notons toutefois que, dans ce cas particulier, nous employons le terme « implicite », car ce à quoi nous faisons référence se trouve à l'extérieur du texte. Il s'agit en quelque sorte d'un élément narratif « avant-narration ».

renforcer l'empathie et/ou l'identification pour Laia, qui est du côté des opprimés. Enfin, le dialogue vient apporter une réponse à l'élément avec lequel Tahir avait attisé la curiosité du lecteur : Laia a perdu sa sœur. Enfin, cela vient aussi cimenter l'empathie pour Laia : elle est orpheline.

Dans ce même chapitre, Laia est à nouveau présentée comme une personne ayant besoin de protection, lorsque des soldats de l'empire envahissent leur maison, à la recherche de son frère. C'est le cas vis-à-vis de son frère, à nouveau, et de ses grands-parents :

'You and Darin leave through the backyard,' Nan says, her eyes darting from window to window. 'They haven't surrounded the house yet.' » (p. 6)

« Although I am seventeen and old enough to control my fear, I grip [Darin's] hand like it's the only solid thing in this world. » ; 'Don't be afraid, Laia,' Darin says. 'I won't let anything happen to you.' » (p. 8)

Au chapitre trois, après avoir présenté son personnage masculin, Elias, Tahir revient vers Laia pour conclure la scène présentée au premier chapitre. Dans celui-ci, ses déclencheurs d'empathie se trouvent dans la continuité de ceux du premier chapitre. Laia et son grand frère sont confrontés à un « Mask », qui sont les assassins d'élite de l'empire. Ils sont donc clairement en position de faiblesse. En revenant à ce que nous évoquions au chapitre III (2.2.2), ce simple rapport de force déséquilibré accroît déjà l'empathie pour Laia. Enfin, comme nous allons le voir, ce chapitre a aussi pour effet de définir Laia, en tant que jeune femme, comme proie sexuelle.

1.1.2 La menace de l'agression sexuelle comme déclencheur d'empathie et/ou d'identification

Certes, traiter de ce sujet est délicat. Néanmoins, ayant observé le phénomène au sein des trois romans du corpus (et d'autres œuvres) nous fait penser qu'il est indispensable de le traiter et d'en identifier les raisons. Aussi, nous anticipons sur l'étude des autres romans et les études de manière comparative dès maintenant.

Chez Tahir, dans le chapitre 3, Laia devient proie sexuelle potentielle de l'assassin venu arrêter son frère. Le premier indice de cette situation est le suivant :

His pale eyes find me, slide up **my form**, and settle on my face with a reptile's flat regard. '**Aren't you a pretty one,**' he says.

I yank at the ragged hem of my shift, **wishing desperately for the shapeless, ankle-length** skirt I wear during the day. The Mask doesn't even twitch. Nothing in his face tells me what he's thinking. But **I can guess.** (p. 15)

Les termes que nous mettons en gras traduisent des implicatures évidentes. « My form » évoque les courbes de Laia. Le discours du mask établit un commentaire sur ses attributs physiques. Le fait qu'elle aurait préféré porter une jupe longue traduit la volonté de Laia de

dissimuler son corps à la vue de son agresseur. Quant au dernier commentaire, s'il est encore indirect, il ne laisse aucun doute : l'homme voue envers elle une pensée à caractère sexuel. L'intention du mask est ensuite suggérée un peu plus loin : « You can run if you like.' He moves away from the gate. 'But I insist you leave the girl.' » (p. 15) Puis enfin :

He grabs me by the hair, twisting until I cry out.
 'Mmm.' He bends his head to my ear, and I cringe, my terror caught in my throat. 'I've always loved dark-haired girls.'
 I wonder if he has a sister, a wife, a woman. But it wouldn't matter if he did. To him, I'm not someone's family. I'm just a thing to be subdued, used, and discarded. (p. 16)

Notons que Tahir n'a pour l'instant utilisé aucun terme à caractère sexuel. L'intention (ainsi que l'implicature) est claire de manière indirecte et elle ne s'en cache pas, en utilisant des termes qui traduisent la violence de l'acte du viol, « subdued, used, and discarded ». Mais elle construit la menace petit à petit, ce qui a pour effet de solidifier l'empathie du lecteur face au personnage en danger d'agression, voir le désir de protection qu'il peut même éprouver envers Laia. Par ailleurs, Tahir entretient la caractérisation de Laia autour du manque de courage et de la détresse déployée au premier chapitre :

Fight, I tell myself. *Fight*. But as if he senses my **pathetic** attempts at bravery, his hand squeezes, and pain lances through my skull. I sag and let him pull me along. [...] I shake my head and shrink back, hating myself for being such a **coward**. (p. 17)

Enfin, la menace jusque-là indirecte (bien que clairement inférable) est actualisée dans le langage et explicitée :

The soldiers flanking me grin at each other as the Mask takes a slow step in my direction. He holds my gaze as if he can smell my fear, a cobra enthralled by its prey. [...] I think of the Mask's cold regard, of the violence in his eyes. *I've always loved dark-haired girls*. **He will rape me**. Then he will kill me. (pp. 20-21)

Ici, Tahir accentue la cruauté des antagonistes, tandis que les soldats qui la retiennent « sourient ». Ici encore, une implicature très large contenue en un seul verbe : les soldats sourient de connivence car ils comprennent l'intention de viol de leur commandant, le mask, et ne se contentent pas de le cautionner, ils n'éprouvent pas la moindre sympathie pour Laia et trouvent la situation amusante. Enfin, Tahir utilise le mot *viol* pour actualiser la menace jusqu'ici évidente mais indirecte. Ceci a pour effet d'accroître encore l'empathie du lecteur pour Laia et une potentielle *identification* chez les lectrices victimes de harcèlement ou de viol.

Nous notons que Tahir ne se cache pas de la menace constante qu'elle construit au sein de son histoire. Le mot « rape » (sous toutes ses dérivations) apparaît dix fois dans le roman (pages 21, 45, 101, 102, 107, 208, 278, 314, 323 et 384). La banalité avec laquelle les personnages masculins l'emploient est d'ailleurs particulièrement acide. Lorsque Laia est

vendue en tant qu'esclave afin d'infiltrer l'académie militaire et rassembler des informations pour la Résistance, le marchand d'esclave l'informe :

'Only speak to the Commandant if she speaks to you. Don't look her in the eyes – she's flogged slaves for less. When she gives you a task, carry it out quickly and well. She'll disfigure you in the first few weeks, but you'll thank her for it eventually – **if the scarring's bad enough, it'll keep the older students from raping you too often.** (p. 101)

Sans mentionner la lugubre certitude avec laquelle le marchand exprime que Laia va être défigurée, l'implicature langagière indiscutable véhiculée par le segment « too often » est : *tu seras violée. Et tu seras violée souvent.* Laia ne sera jamais violée par aucun personnage, bien qu'elle y échappe de peu au chapitre trente-quatre. Néanmoins, la menace de l'agression sexuelle est quasi-constante dans ce premier volume.

En somme, grâce aux éléments narratifs et le lexique qu'elle emploie, Tahir construit préalablement Laia autour des notions de faiblesse et de détresse. Du point de vue de l'identification, et en mettant l'analyse textuelle en écho avec l'intention de Tahir (voir chapitre II, 1.1.2), Tahir crée un personnage auquel les victimes d'oppression et de harcèlement peuvent s'identifier.

Chez Adeyemi, cette thématique est abordée avec beaucoup plus de pudeur. Adeyemi évoque l'attitude des personnages masculins à certains moments : « I reach forward to fill my canteen at the well, avoiding the guard's **leering eyes.** » (p. 199), qui est exprimé par Amari, un des deux personnages féminins mis en scène. Nous notons aussi : « I make my way through their gathering. Dozens of masked mercenaries clad in black **leer at me as I pass.** » (p. 463) cette fois exprimé par Zélie, l'autre personnage principal féminin. Rappelons que le verbe "leer" signifie : « To look or smile at someone in an unpleasant way that shows evil intent or sexual interest in them. »⁷¹

Néanmoins, la menace du viol est tout de même présente implicitement dès le début de l'histoire, lorsque Zélie et sa figure maternelle, Mama Agba, sont agressées par des soldats du roi venus collecter l'impôt :

The other soldier is still for a moment, so still I don't know what he'll do. Eventually he unhands his sword, cutting instead with his glare.

"Teach these maggots to stay in line," he warns Mama Agba. "Or I will."

His gaze shifts to me; though my body drips with sweat, my insides freeze. **The guard runs his eyes up and down my frame, a warning of what he can take.**

Try it, I want to snap, but my mouth is too dry to speak. (Adeyemi, 2018, p. 11)

⁷¹ https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/leer_1?q=leer

Ici encore, comme Tahir, Adeyemi utilise le sens de la vue, le regard du personnage masculin en position d'autorité ou de pouvoir (« The guard runs his eyes up and down my frame ») pour véhiculer le désir sexuel. Cette phrase, combinée à « what he can take », qui nous semble la forme elliptique de « what he can take **by force** », rend l'intention du soldat évidente. Adeyemi le détaille peu après, lorsqu'un des soldats s'adresse au personnage de Mama Agba tout en touchant Zélie physiquement :

“You may not have any money.” The guard digs into my back with his knee. “But you sure have your fair share of maggots.” **He grips my thigh with a rough hand.** “I’ll start with this one.”

My skin grows hot as I gasp for breath, clenching my hands to hide the trembling. I want to scream, to break every bone in his body, but with each second I wither. His touch erases everything I am, everything I’ve fought so hard to become. In this moment I’m that little girl again, helpless as the soldier drags my mother away. (pp. 11-12)

Adeyemi, tout comme Tahir, nous présente un monde narratif où les femmes du côté des opprimées sont à la merci des prédateurs sexuels du côté des oppresseurs. Néanmoins, contrairement à Laia, Zélie n'est pas construite autour de la notion de faiblesse mais de force. Avant ce passage, Zélie est présentée comme une combattante. Adeyemi renforce cela ici avec « I want to scream, to break every bone in his body » et « try it », que le lecteur doit inférer comme : si le soldat tente de l'agresser, Zélie se défendra. Néanmoins, à cet instant, son personnage féminin est placé en tant que proie sexuelle et la force de Zélie, son statut en tant que rebelle ou combattante, sont niés par ces soldats qui la renvoient à son corps (« His touch erases everything I am, everything I’ve fought so hard to become. »). Le verbe « take » se réfère de manière indirecte au *corps* de Zélie et l'implicature est : le soldat est en position de force et d'autorité et, s'il le souhaite, il peut (« can ») soumettre ou prendre possession du corps de Zélie. Nous pourrions la réécrire de manière directe : a warning that he can take my body if he wishes. Adeyemi réemploie d'ailleurs le verbe plus loin :

“Trust the guards?” I scream so loud there’s no doubt every fighter hidden in this godsforsaken forest hears my voice quake. “The same guards who chained my mother by her neck? The guards who beat my father half to death? The guards who **grope** me whenever they have a chance, just waiting for the day they can **take everything** when I’m forced into the stocks? [...] Your people, your guards—they’re nothing more than killers, **rapists**, and thieves. The only difference between them and criminals is the uniforms they wear.” (pp. 311-314)

Ici, « take » suit de près le verbe « grope », pour lequel L'Oxford donne la définition : « to touch somebody sexually, especially when they do not want you to. »⁷² Donc, si « grope » désigne un contact physique partiel, prendre momentanément possession du corps d'autrui dans sa main, « take everything » étend l'ampleur de l'action au corps tout entier, désignant le viol.

⁷² https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/grope_1?q=grope

Notons d'ailleurs la présence du mot « rapists », qui est la seule occurrence du terme dans la totalité du roman. Adeyemi suggère même des agressions encore plus sordides :

“Because when they catch her, it’s not a matter of whether she’ll die, it’s only a question of when: On the spot? Starving in the jails? **Or will the guards take turns passing her around?** Destroy her from within until she suffocates from grief? (p. 58)

Ici, c’est clairement le viol collectif qui est évoqué par l’autrice, mais le texte n’est jamais explicite.

Chez Roth, dans *Divergent*, la notion est plus pudique encore que chez nos deux autres autrices. Voire mal maîtrisée, à vrai dire. En premier lieu, la thématique est abordée dès la première partie du roman, lorsque Beatrice fait face à un personnage qui est « factionless » ; ce qui, dans son monde narratif, désigne une personne non seulement sans-abri mais aussi sans faction. Autrement dit, il s’agit d’une personne en marge de sa société fictive, qui n’appartient à aucune communauté et a échoué à s’intégrer lors de son rite de passage. Lors de l’interaction, Beatrice a l’intention d’offrir de la nourriture à l’homme qu’elle rencontre et Roth décrit la scène suivante :

I offer the man a small bag of dried apple slices.

He reaches for them, but instead of taking the bag, **his hand closes around my wrist**. He smiles at me. He has a gap between his front teeth.

“My, don’t you have **pretty eyes**,” he says. “It’s a shame **the rest of you** is so plain.”

My heart pounds. I tug my hand back, but his grip tightens. I smell something acrid and unpleasant on his breath.

“You look **a little young** to be walking around by yourself, dear,” he says.

I stop tugging, and stand up straighter. I know I look young; I don’t need to be reminded. “I’m older than I look,” I retort. “I’m sixteen.” (Roth, 2011, p. 25)

Le contact physique véhiculé par ce que nous mettons en gras est ici clairement vécu comme une intrusion pour Beatrice : « my heart pounds. I tug my hand back ». Ensuite, le texte révèle clairement que l’homme présent dans la scène a établi un jugement à nature sexuelle quant à son apparence physique : « “My, don’t you have pretty eyes,” he says. “It’s a shame **the rest of you** is so plain.” » Notre emphase en caractère gras souligne le caractère objectifiant de la formulation choisie par Roth ; « the rest of you », autrement dit, « le reste de ton corps excluant les yeux que j’ai déjà qualifié de joli avec l’adjectif *pretty* ». On pourrait tout à fait reconstruire une formulation dont cette connotation clairement sexuelle serait absente comme « It’s a shame you are otherwise so plain. » ou « It’s a shame the rest of your features are so plain. ». Par ailleurs, le segment « *it’s a shame* » laisse planer l’interrogation : dommage, mais dommage *pourquoi* ? Quelles auraient été les intentions de l’homme si « le reste » de Beatrice n’avait pas été si commun ? Ensuite, « You look a little young to be walking around by yourself, dear, » semble avoir deux fonctions. En premier lieu, il suggère le danger potentiel, qui est

l'inférence logique, sans quoi une jeune fille pourrait marcher seule à travers la ville en toute sécurité, quel que soit son âge. Ensuite, la question posée par l'homme appelle une réponse donnée par Beatrice : « I'm sixteen ». Or, cette information est redondante dans le récit, en ce qu'elle a déjà été donnée à la première page du roman : « I still look like a little girl, though sometime in the last few months I turned sixteen. » (p. 1) Si tant est que les lois du monde narratif créé par Roth soient un tant soit peu similaires à celles des États-Unis, et rien ne suggère le contraire pour ce cas particulier, Beatrice est donc mineure.

Nous en concluons que la nouvelle mention de Roth de l'âge de son personnage adolescent (qu'il s'agisse d'un mécanisme mis en place inconsciemment ou non par l'autrice) n'a pour rôle que de renforcer la nature « prédateur/(jeune) proie » de l'interaction qu'elle présente. Ceci ne manquera cependant pas de déclencher la sympathie, voire l'empathie et donc l'identification, chez la lectrice adolescente qui est ou a été confrontée à un événement similaire de harcèlement de rue dans sa propre vie.

Nous évoquons le fait que cette thématique soit « mal maîtrisée » chez Roth, car elle est en soi purement dédiée au déclenchement de l'empathie. Chez Tahir, nous sommes face à une dénonciation des violences faites aux femmes opprimées et la situation dans laquelle se trouve Laia est plausible. Elle sert l'intrigue du roman car c'est le déclencheur des péripéties et trouve un écho dans l'histoire (le violeur potentiel est tué par la protectrice de Laia au deuxième tome de la série de romans). Chez Adeyemi, si elle s'en sert également comme déclencheur d'empathie, la mention est aussi là au regard des femmes opprimées, mais également pour souligner le refus de Zélie d'être perçue comme une victime et sa force, sa capacité à se défendre. Chez Roth, en revanche, ce passage ne sert *aucunement* l'intrigue, car le personnage anonyme disparaît après cette interaction. En outre, il ne propulse pas l'histoire vers l'avant et les éléments de *worldbuilding* sont redondants. Ce passage n'a qu'un but : placer Beatrice en tant que personnage victime.

Le second passage traitant de la thématique chez Roth se trouve au chapitre vingt-et-un. À ce moment de l'histoire, Beatrice (devenue *Tris*) n'est plus la jeune fille frêle et craintive que nous rencontrons au début, mais une jeune femme devenue plus forte, physiquement et moralement, et beaucoup plus résiliente. Cette agression, menée par trois adolescents masculins, est véritablement une tentative de meurtre, car Tris est devenue une menace pour eux. Ses aptitudes lui ont permis de se hisser en haut du classement dans lequel ils sont tous inscrits et ceux notés les plus faibles seront exclus de la société fictive de Roth. Ils prévoient ainsi de la jeter du haut d'un précipice :

A heavy hand gropes along my chest.

“You sure you’re sixteen, Stiff? Doesn’t feel like you’re more than twelve.” The other boys laugh.

Bile rises in my throat and I swallow the bitter taste.

“Wait, I think I found something!” His hand squeezes me. I bite my tongue to keep from screaming. More laughter. (Roth, p. 279)

Ici, Roth ne décrit pas explicitement qu’un des agresseurs de Tris touche un de ses seins, mais l’implicature issue des différents segments est clairement perceptible. Physiquement, tout d’abord, avec « along my chest ». Notons aussi le terme « grope », qu’utilisait aussi Adeyemi. Ensuite, la référence à l’âge de Tris traduit que l’agresseur associe le développement de ses formes à celui-ci : « Doesn’t **feel** like you’re more than twelve » implique non seulement qu’il la touche (« feel ») et la mention de l’âge de douze ans sous-entend que la poitrine d’une jeune fille de douze ans n’est pas encore développée. « His hand squeezes **me** » achève l’implicature. Même si Roth utilise « me » comme métonymie (ou presque comme une synecdoque inversée) : me=my body= my breast. Il n’y a donc aucune ambiguïté.

Enfin, de manière beaucoup moins explicite cette fois, l’agression est décrite par Tris au chapitre suivant, qui la relate au personnage de Four :

“They touched me.”

His entire body tightens at my words, his hand clenching around the ice pack.

“Touched you,” he repeats, his dark eyes cold.

“Not . . . in the way you’re thinking.” I clear my throat. I didn’t realize when I said it how awkward it would be to talk about. “But . . . almost.” (p. 286)

Ici, « they touched me » est elliptique, voilé. Roth utilise encore la métonymie me=my body. Tris veut dire « they touched my body ». Cependant, le personnage vient immédiatement nuancer ses propos avec « “Not . . . in the way you’re thinking” » puis « “But . . . almost” ». Or, elle a été attouchée *exactement* comme Four le pense.

Roth a été vivement critiquée par ses lecteurs, et surtout lectrices, au sujet de ce passage pour plusieurs raisons. Premièrement, car le déni de Tris ici vient renforcer la tendance parfois observable chez les femmes et les jeunes filles à minimiser la nature des agressions sexuelles ; autrement dit à banaliser les *attouchements* à caractère sexuel (suite à une internalisation résultant de ce que les sciences sociales nomment « la culture du viol »). Ensuite, et nous rejoignons le cœur de nos propos littéraires, car la nature sexuelle de ce passage est en soi « gratuite ». Le caractère sexuel de l’agression n’apporte absolument rien à l’histoire. Qui plus est, l’agression se passe à peu près à la moitié du roman, au moment où Tris s’est affranchie de sa position de victime. Il ne fait donc plus sens de tenter d’attirer l’empathie du lecteur avec une scène la mettant en position de faiblesse de cette façon-là.

À la défense de Roth, nous pourrions voir ce passage comme une maladroite dénonciation féministe qui présente des hommes dont la virilité fragile est menacée par la force d’une femme ; ils tentent ainsi de la renvoyer, ou la *réduire*, à la dimension sexuelle de son

propre corps via l'objectification. Roth l'exprime via le personnage de Four, qui explique à Tris qu'il pense savoir pourquoi les trois jeunes hommes ont voulu l'agresser : « "He wanted you to be the small, quiet girl from Abnegation," Four says softly. "He hurt you because your strength made him feel weak. No other reason." » (p. 285)

Néanmoins, Roth a reconnu avoir utilisé cette technique de manière maladroite et s'est publiquement excusée à plusieurs reprises, notamment lors d'une conférence en 2013⁷³ ou elle explique :

There is a trend in Young Adult Books in which sexual assault is used as a plot device. It is harmful for many reasons [...] [I looked for excuses, but really it was on my part] an attempt to emphasize how bad an antagonist was and heighten suspense from an author who had taken ownership of another person's experience without handling it with care. [...] That lesson in humility, painful and uninvited though it was, was a gift.

Nous avons jusqu'ici évoqué le regard féminin (car Tris est le personnage narrant de Roth, tout comme le sont Zélie et Laia pour les œuvres d'Adeyemi et Tahir) mais il est aussi pertinent de s'intéresser au regard masculin potentiel. Concernant le phénomène de projection, nous pourrions nous interroger quant à la *cible* de cette projection pour les lecteurs masculins qui, à défaut de s'identifier à Tris, qui est la victime, ont le choix entre les agresseurs et Tobias/Four, le protecteur. Une des notions que nous pourrions évoquer ici est celle de la scopophilie (ou « pulsion scopique »), décrite par Freud (1905), qui théorise le plaisir voyeuriste, la pulsion de vouloir faire de l'objet de son regard une source de plaisir. Il est possible que les lecteurs (féminins comme masculins, par ailleurs) ressentent des pulsions conscientes ou inconscientes compte tenu de la nature sexuelle de ce passage. Toutefois, il nous semble que les déclencheurs de projection qui précèdent le passage viennent peut-être *court-circuiter* toute projection des lecteurs sur les agresseurs. En effet, tout a été mis en place par Roth pour que les lecteurs ressentent de l'empathie pour Tris, qu'ils se préoccupent de son bien-être, mais aussi qu'ils veuillent imiter le courage et l'instinct protecteur de Tobias/Four. Par ailleurs, Peter (un des trois agresseurs) est défini comme un antagoniste dès sa première apparition. Il en va de même pour Tahir, chez qui le schéma est rigoureusement identique : Laia est victime, Elias est un protecteur pour qui l'identification via l'émulation a déjà été déclenchée et Marcus (l'agresseur) est dans un rapport d'antagonisme évident. Si le ressenti d'une pulsion scopique reste bien entendu possible, tout est mis en place par les autrices pour que le sentiment du lecteur masculin soit plutôt un instinct de protection véhiculé par les personnages masculins avec lesquels ils ont été amenés à s'identifier.

⁷³https://www.youtube.com/watch?v=rBXE0pz0PLc&list=PLc6Yj5Qx5FE9Z7sRz50_B2fbM42ck9W_q&index=5&t=0s

En étudiant les romans du corpus et bien d'autres, nous n'avons cessé de retrouver ce schéma : des personnages féminins présentés comme des proies sexuelles potentielles. Nous l'avons même identifié dans nos propres écrits de fiction... Ceci nous a amené à nous demander s'il fallait critiquer cela ou même le condamner en tant que pratique. Nous avons d'abord pensé à blâmer le « regard masculin »—*male gaze*, en anglais—(Mulvey, 1975 ; Calogero, 2004) qui, au-delà du cinéma et de la manière dont les femmes peuvent être victimes d'objectification par la caméra, incite également les auteurs masculins à, inconsciemment ou consciemment, décrire les personnages féminins de manière sexualisée (jusqu'à l'absurdité, parfois⁷⁴) ou à représenter les femmes en position de faiblesse ou d'impuissance à travers une sorte de « prisme du patriarcat ». Cependant, nous identifions également ce schéma dans des livres écrits par des femmes.

Étaient-elles également influencées par le regard masculin en raison de son omniprésence dans les médias auxquels elles avaient été exposées ? Ce regard était-il si puissant qu'il interférait avec leur propre regard et leurs idéaux féministes ?

Dans le cas de Tahir et d'Adeyemi, elles ont toutes deux exprimé ouvertement leurs idées. Adeyemi, par exemple, a commenté sur Twitter :

i can't bring myself to post "men shouldn't be making laws about women's bodies" b/c i refuse to believe they don't already know that, instead, this is for any woman who's hurting. here are 3 netflix specials to remind you that you're powerful, you're worthy, you matter⁷⁵ (Adeyemi, 2019)

La même année, Sabaa Tahir postait également sur la plateforme : « Expect #Ember4 [le quatrième opus de la quadrilogie] to have some angry badass women to tell the men to STFU”⁷⁶ Et, un an auparavant, dans une interview donnée au sujet de sa série de livres, elle avait déclaré vouloir offrir une représentation aux jeunes filles de couleur (nous citons déjà son commentaire au chapitre II, en 1.1.2) Les deux autrices s'expriment donc aussi sur leur volonté de présenter des personnages féminins forts. En 2018, Tahir a écrit sur Katniss Everdeen, le personnage principal de la saga *The Hunger Games* (Collins, 2008), qui l'a inspirée lorsqu'elle était adolescente :

That is a hard truth, and it made me wonder: If Katniss knew what she would endure, would she still have fought? To me, the answer is an unequivocal yes. Her courage is sewn into her very bones. When the violence of the world knocks at her door, she must fight. Because of that, her character, one who will forever burn bright in the pantheon of beloved children's book heroes, also serves as a timely reminder to all who care to heed it: Teenage girls are powerful and courageous and capable of great rage.

And they should never, ever be underestimated. (Tahir, 2018)

⁷⁴ <https://www.buzzfeed.com/farrahpenn/heres-how-male-authors-described-women-in-books>

⁷⁵ https://twitter.com/tomi_adeyemi/status/1129802740907929600

⁷⁶ <https://twitter.com/sabaatahir/status/1130534030271700993>

Les deux autrices expriment une intention claire de proposer des personnages de la diversité—des personnages de la diversité forts et *féminins*—mais aussi leur foi en la voix des femmes, leur confiance en elles et les droits des femmes en général.

Au début de notre analyse, nous pensions être là face à un paradoxe : en supposant qu'il ne s'agisse pas d'une représentation inconsciente influencée par le « male-gaze », pourquoi deux autrices qui prônent la force des personnages féminins et, qui plus est, défendent le féminisme et le multiculturalisme, auraient-elles recours à une technique narrative qui présente les jeunes femmes de couleur comme des proies afin d'accrocher leurs lecteurs ? N'y aurait-il pas là presque une forme de manquement à l'éthique ?

Certains diront que c'est là qu'intervient *l'intentional fallacy* (voir chapitre II, 2.2.1), selon laquelle l'intention de l'auteur·rice doit être ignorée car seuls le texte et la manière dont il est interprété comptent. D'autres pourraient condamner les auteurs et autrices de fiction populaire qui font des compromis moraux, et donc les deux autrices du corpus pourraient être critiquées. Cependant, ce qui nous a poussé à réévaluer ce paradoxe et à modifier notre approche de la question est la déclaration suivante faite par l'auteur britannique Neil Gaiman dans sa *masterclass* d'écriture créative :

I personally believe that if you are keeping people—young people—safe from the darkness, then all you're doing is, when the darkness shows up, you are denying them tools or weapons that they might have needed and could have had. [...] You know, people are like, 'how can you write a book of horror for a 7-year-old child?' And I can say, I can do it as best as I possibly can, because there are kids out there who need to know that they'll get through this. (2019)

Ce commentaire nous a fait prendre conscience du fait que nous abordions encore cette question avec les contraintes de l'analyse littéraire qui, pendant longtemps, a été l'apanage des élites, qui *pouvaient* se permettre de ne regarder que le texte. Et cela nous a également montré que nous abordions la question depuis une position de privilège—en tant qu'homme, mais surtout en tant que personne ayant vécu son enfance en sécurité.

Quand Adeyemi décrit son personnage féminin, Zélie, à la merci des autorités ou quand Tahir construit son personnage, Laia, autour de la terreur, de la peur et de la faiblesse, les deux autrices offrent une représentation de la situation critique des jeunes femmes au Moyen-Orient, en Afrique, ou même aux États-Unis (pour les personnes de couleur). Tahir, dans une autre interview, a déclaré qu'elle avait commencé à écrire son roman en s'informant sur la situation des femmes au cœur du conflit au Cachemire⁷⁷ et Adeyemi a précisé qu'elle écrivait :

[F]or people who have seen themselves, to show them what's going on with their neighbors. This is the pain we're struggling with and I don't want it to be another hashtag or another story on CNN.

⁷⁷<https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-authors/article/85033-sabaa-tahir-on-wrapping-up-her-ember-in-the-ashes-series.html>

I want to really sit there and feel the weight - the impossible weight of living with this fear or living with this grief because the fear has already come true. I don't think people understand or stop and think about the actual human toll of living in a society like that and living with that fear. (Uthman, 2018)

Nous avons donc commencé à appréhender ces passages, non seulement comme des objets d'étude littéraires, mais aussi comme une tentative de mimésis qu'il fallait replacer dans son contexte littéraire *et* social. Ces menaces d'agression étaient-elles des outils narratifs pour accrocher le lecteur et l'amener à s'intéresser aux personnages ? Oui, très probablement. Mais Adeyemi et Tahir mettaient aussi leurs jeunes adultes dans ces situations parce que les jeunes femmes en position de faiblesse face aux forces armées, impuissantes face à la tyrannie, à l'esclavage et aux abus sexuels *existent*.

Pour en revenir à la déclaration de Gaiman, les mots « il y a des enfants qui ont besoin de savoir qu'ils vont s'en sortir » (n.t.) sont pour nous une invitation, presque une responsabilité, à reconnaître la valeur de la littérature populaire à l'université, mais aussi à considérer ces romans populaires de la diversité comme un témoignage de résilience. Car des autrices comme Adeyemi et Tahir représentent des jeunes filles qui ne sont pas fortes, à cause de l'oppression, mais qui *trouvent* leur force. Et, après avoir analysé les romans en profondeur, leur représentation ne doit pas être assimilée à l'idée dangereuse présente dans de nombreux autres livres selon laquelle le harcèlement ou l'agression sexuelle est une forme de rite de passage, que cela *rend* une personne résiliente—ce que font de nombreux écrivains masculins. Dans les livres d'Adeyemi et de Tahir, l'agression est une menace réelle, car elle existe, mais elle n'est pas la base sur laquelle leurs personnages sont construits et elle n'est pas normalisée. Les deux autrices dépeignent leurs personnages d'adolescentes traversant des épreuves pour dire aux jeunes femmes—et aux jeunes adultes en général—qu'il·elle·s ont le potentiel de surmonter l'adversité dans leur propre vie, comme la tyrannie, l'oppression et la discrimination. Elles ne décrivent pas des personnages féminins dans un monde idéalisé mais mettent en lumière des jeunes femmes confrontées à ces réalités afin de les faire exister dans une littérature qui, jusque-là, leur avait refusé toute représentation.

1.1.3 Laia, une caractérisation de la résilience

À l'étude de certains moments clefs de l'histoire, nous identifions le personnage de Laia comme un personnage en construction. Tahir élève peu à peu Laia vers une force de caractère qui la transforme. Cependant, Laia demeure construite autour de la notion de détresse et certains événements de l'histoire cimentent le rapport empathique que Tahir veut établir avec le lecteur. Nous étudions ainsi comment ces deux dimensions—la détresse et la résilience—s'enchaînent pour transformer le personnage.

Après l'introduction de Laia et sa définition en tant que victime des brutalités de l'empire, Laia s'enferme tout d'abord dans son propre rôle et se « flagelle » de ne pas avoir eu la force de sauver ses grands-parents (assassinés sous ses yeux au chapitre 3) ni son grand-frère, qui est enlevé par les soldats de l'empire : « Maybe I should let them find me and do what they will. I abandoned my blood. I deserve punishment. » (p. 23) Néanmoins, elle prend par la suite la décision de trouver la Résistance et de négocier leur aide afin qu'ils puissent libérer son frère. Ceci constitue la première marque de courage d'un personnage jusqu'ici défini par son *manque* de courage :

If the Empire, with all its might, can't hunt out the rebels, then how will I find them? *You won't stop until you do.*

I lift the grate and stare into the black hole below. I have to go down there. I have to find the Resistance. Because if I don't, my brother doesn't stand a chance. If I don't find the fighters and get them to help, I'll never see Darin again. (p. 25)

Pour la première fois depuis le début de l'histoire, Laia fait preuve de détermination. Après avoir trouvé la Résistance, elle doit négocier avec eux et, contrairement à son interaction avec les assassins du chapitre un, ou même celles avec son frère, où elle n'osait pas dire ses pensées, Laia se défend déjà *verbalement* :

'I didn't steal it, all right?' My body aches and my head spins, but I bunch my fists, afraid and angry all at once. 'And if you want it, **you'll** – **you'll** have to kill me to get it.'

He meets my eyes coolly, and I hope he doesn't call **my bluff**. He and I both know that killing me wouldn't be particularly difficult. (p. 60)

À ce premier stade de « développement de la confiance en soi », dirons-nous, Laia est hésitante. Tahir utilise le *dash* (ou tiret long) pour exprimer visuellement l'hésitation dans le dialogue (en gras). Il s'agit d'un bluff, car le texte montre que le personnage sait pertinemment qu'elle est à la merci du résistant auquel elle s'adresse. Néanmoins la défiance est là.

L'élément proéminent suivant est la décision de Laia d'accepter le marché proposé par la résistance : ces derniers l'aideront à libérer son frère de prison uniquement si elle se fait passer pour une esclave et devient la servante de la Commandante de Blackcliff. Il s'agit véritablement de se jeter dans la proverbiale « gueule du loup » puisque la Commandante, Keris, est assurément le personnage le plus dangereux du roman et une des antagonistes principales. Qui plus est, à ce stade de l'histoire, le lecteur mesure l'ampleur du courage de la décision de Laia puisque Tahir a déjà décrit le caractère impitoyable de Blackcliff, ses dangers et la cruauté de la Commandante. Mais Laia fait à nouveau preuve de courage : « I realize that going to Blackcliff is the only way to get Darin back. 'I'll do it.' » (p. 91)

Dès cet instant, Laia évoluera jusqu'à la fin de l'histoire dans ce microcosme qu'est l'académie de Blackcliff, entourée d'une majorité d'hommes (les seules femmes étant les esclaves, la Commandante, Helene et Laia elle-même) qui, comme nous l'évoquions en 1.1.2,

n'ont aucun scrupule à attaquer ou violer les esclaves femmes. De surcroît, elle sera à la merci constante de la Commandante sur le plan physique comme psychologique. De ce fait, Laia est ramenée à son statut de victime dès sa première interaction avec cette dernière :

'What is your name, girl?'

'Laia.'

My head is jerked to one side, my cheek on fire before I even realize she's struck me. Tears spring to my eyes at the sharpness of the slap, and I dig my nails into my thigh to keep from running.

'Wrong,' the Commandant informs me. 'You have no name. No identity. You are a slave. That is all you are. That is all you will ever be.' (p. 116)

Néanmoins, Laia brave le danger de mort que représente la Commandante afin d'accomplir sa mission. Au chapitre quinze, elle tente d'obtenir des informations en lisant une lettre au-dessus de l'épaule de la commandante (p. 139). À nouveau, Tahir inverse la donne et Laia redevient victime lorsque la Commandante découvre qu'elle a ouvert une de ses lettres (p. 181). Ainsi, la Commandante mutile Laia à l'aide d'un couteau et inscrit un K, son initiale—pour Keris—dans sa chair ; qui rappelle le marquage au fer rouge subi par les esclaves aux États-Unis. Inévitablement, la détermination de Laia défaille :

How can I help Darin if I can't even walk? How can I spy if my every attempt is punished like this?

You can't save him because you won't survive the Commandant much longer. My doubts rise insidiously from the soil of my mind like creeping, choking vines. That will be the end of you and your family. Crushed from existence like so many others. (p. 187)

Après sa seconde interaction avec Elias, au chapitre 21, Laia se remet de ses blessures et prend le risque d'escalader un mur pour espionner la Commandante. À nouveau, le doute est présent. Mais Tahir expose le conflit interne de Laia et la manière dont elle s'exhorte à agir avec courage :

She'll whip you. My fear pleads with me. She'll take an eye. A hand.

But I've been whipped and beaten and strangled, and **I've survived**. I've been carved up with a hot knife, and I've survived.

Darin didn't let fear control him. If I want to save him, I can't let fear control me either. (p. 225)

Le personnage lui-même, comme le texte le prouve (« I've survived ») met en exergue la résilience : Laia utilise ses expériences au sein de l'histoire et sa capacité à endurer la douleur psychique autant que physique pour s'auto-encourager. Elle met elle-même en avant cette qualité. Par ailleurs, ce passage et la décision de Laia d'espionner la Commandante révèlent enfin au lecteur la réelle force d'opposition : le Nightbringer (*Celui-qui-apporte-la-Nuit*, dans la traduction française), le roi des jinns créé par Tahir. C'est véritablement lui qui incarnera la force d'opposition au sein de la série de romans et sera directement lié à chacun des protagonistes (Laia, tout d'abord, Elias, puis Helene dès le volume trois).

Au chapitre 33 intervient un événement qui permet véritablement de mesurer le changement qui s'est opéré au cours des mois que l'histoire couvre. L'intérêt de ce passage est double. À nouveau, Tahir place Laia en position de victime, car cette dernière est toujours esclave à Blackcliff, à la merci des jeunes soldats. Nous sommes à ce stade au-delà de la moitié du roman, le lecteur est donc investi dans l'histoire et émotionnellement attaché à Laia grâce à toutes les marques d'empathie semées par Tahir. Ici, l'élément narratif non-développé que Tahir a placé au chapitre 14 vient se concrétiser. Cet élément n'est autre que la menace proférée par Marcus, un des jeunes soldats de *Blackcliff*. Ce dernier est un personnage cruel qui, à plusieurs reprises, menace plusieurs autres personnages et dont il est dit qu'il n'hésite pas à brutaliser et violer les esclaves de l'académie. Au chapitre 14, narré par Elias, Tahir écrit :

The slave-girl stands in the shadows near the stairs, and as Marcus passes her, he reaches out and yanks her close. She writhes in his grasp, trying to break his iron grip on her throat. **He leans down and murmurs something to her.** I reach for my scim, but Helene grabs my arm. (p. 143)

Notons ici que « the slave-girl » fait référence à Laia. En premier lieu, ce passage nous permet de voir comment Tahir convoque les phénomènes d'empathie et d'identification. Elias, lui, est construit autour de ses caractéristiques nobles et protectrices. Cela s'exprime ici par « I reach for my scim » (Tahir réduit systématiquement le mot « scimitar », cimeterre en français, à « scim »). Elias a un élan de protection envers Laia : un rapport qui caractérisera leur relation tout au long de la série. Et en nous donnant leurs deux points de vue, Tahir construit un effet miroir qui ne fait qu'accroître l'investissement émotionnel du lecteur. Le lecteur génère d'une part de l'empathie pour Laia, la victime, mais aussi de l'identification à l'égard d'Elias qui lui-même éprouve de l'empathie pour Laia et s'érige en protecteur. Le désir du lecteur de protéger le personnage de Laia est donc en quelque sorte dédoublé, multiplié.

Intéressons-nous à présent à la phrase en gras et notons que ce que Marcus murmure n'est pas explicite. Par ailleurs, le chapitre suivant mettant Laia en scène n'évoque pas ce passage déjà vécu du point de vue d'Elias. Il faut attendre le chapitre 34 pour que ces mots murmurés soient révélés :

Marcus smiles, a jackal's grin.

'I made you a promise that day, outside her office, remember? I told you that one night, you'd be alone in a dark hallway and I'd find you. I always keep my promises.'

[...]

His fist comes whistling towards my face. An infinite, explosive moment later, my head hits the stone behind me with a sickening smack, and I'm seeing double.

Fight back, Laia. For Darin. For Izzi. For every Scholar this beast has abused. Fight. A scream bursts from me, and I claw at Marcus's face, but a punch to my stomach takes the wind out of my lungs. I double over, retching, and his knee comes up into my forehead. The hallway spins, and I drop to my knees. Then I hear him laughing, a sadistic chuckle that stokes my defiance. Sluggishly, I throw myself at his legs. **It won't be like before, like during the raid when I let that Mask drag me about my own house like some dead thing. This time, I'll fight. Tooth and nail, I'll fight.** (pp. 310-311)

Nous mentionnons l'ensemble de ce passage pour bien faire état de son ampleur. Ici, malgré le caractère impitoyable de son agresseur, Laia choisit de se défendre. Par ailleurs, Tahir met l'emphase sur sa décision en écrivant les phrases que nous mettons en gras. *Montrer* Laia en train de se défendre aurait suffi pour démontrer au lecteur les changements profonds qui se sont opérés dans la psyché et le comportement du personnage. Ici, pour bien le souligner, Tahir nous le *dit* également. Face à une situation rigoureusement identique, son personnage agit différemment, preuve que l'histoire que Laia vit a un impact sur sa personnalité et ses traits de caractère.

Enfin, si l'histoire ne s'achève pas, puisqu'elle s'étale sur quatre volumes, la conclusion du premier roman voit Laia transformée, déterminée et Tahir se plait à renverser la donne. Si, tout au long de ce premier roman, c'est systématiquement Elias qui vient au secours de la jeune femme, c'est Laia qui sauve la vie d'Elias lors du dernier chapitre, détruisant au passage la moitié de l'académie de Blackcliff, lieu de tant de tourments.

'I'm coming for you, Darin,' I say to the wind, hoping it will carry my message. 'You stay alive. I'm coming, and nothing's going to stop me.'

Then I swing out from my hiding place and hop onto the execution stage. It's time to free Elias Veturius. (p. 438)

À travers les changements opérés, Laia n'est plus seulement un personnage voué à déclencher l'instinct protecteur et l'empathie du lecteur. Tahir lui prête à présent un courage, une détermination et une résilience qui en font un personnage vecteur d'identification grâce à ses valeurs morales.

1.1.4 Elias, une caractérisation de la rébellion et de la droiture

Tahir débute son second chapitre et présente son deuxième personnage narrant principal, Elias Veturius, de manière identique : *in medias res*. Elias est sur la piste d'un jeune soldat déserteur de l'Empire. Il est de toute évidence du côté de l'empire, ce qui le place directement en opposition à Laia. Comme nous l'avons montré en 1.1.1, le fait d'avoir commencé la lecture avec Laia, et établi que l'Empire était l'opresseur, place Elias immédiatement *contre* le parti pris du lecteur. Or, Tahir s'empresse de contredire notre « horizon d'attente », comme le définit Hans Robert-Jauss :

[L'horizon d'attente est] le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre [...], résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. (1978, p. 54)

Elias est sur la piste du déserteur, mais elle écrit : « The guards have his scent now, **poor** bastard » puis « Helene's the **strongest** person I know. » (p. 10)

À l'aide de ces deux mots (en gras) seulement, Tahir met Elias en légère opposition avec l'entité à laquelle il appartient. Cette première référence au personnage féminin de Helene (qui prendra plus d'importance et deviendra elle-même personnage narrant au second volume) mentionne qu'elle est pour lui « la personne la plus forte qu'il connaisse ». L'implicature est : Helene, qui est une femme, est la personne la plus forte que je connaisse. Notons par ailleurs qu'Elias ne dit pas « the strongest woman » mais bien « person ». Par opposition aux soldats de l'empire qui nous ont été présentés au chapitre un (cruels, tueurs et violeurs) Elias a du respect et de l'admiration *pour une femme*.

Ensuite, l'adjectif « poor » peut déjà suggérer qu'il éprouve de la sympathie pour le déserteur qui, selon lui, va être capturé. Tahir consolide cette idée quelques pages plus tard : « *Deserter caught. All students report to central courtyard immediately. My stomach sinks. Some naïve part of me hoped the deserter would at least make it out of the city.* » (p. 13) Puis, Tahir laisse transparaître d'autres indices qui construisent également le suspense :

One more day of this. One more day of paranoia and hiding and lying. One day until graduation. Then I'll be free. [...] My mask sits atop my face, separate and foreign, hiding my features as well as my emotions. But Hel's mask clings to her like a silvery second skin. (p. 11)

À ce stade, nous ne pouvons pas encore inférer de quoi le personnage parle. Néanmoins les mots « lying » et « free » suggèrent que le personnage vit d'une certaine manière dans le mensonge, et que s'affranchir de ce mensonge lui apportera la liberté. Par ailleurs, nous apprenons ici qu'Elias est lui-même un *mask*. Il appartient donc à la même caste que l'assassin aux intentions si perverses présenté au premier chapitre. Mais, Tahir décrit le masque d'Elias, l'objet *physique* et *concret* qui confère à Elias son statut, comme « separate » et « foreign » en opposition à celui d'Helene qui, littéralement, lui colle à la peau. Le sous-entendu est donc : Elias n'est pas comme les autres. Si nous n'en avons pas encore la certitude, les éléments lexicaux interprétés de manière cognitive par le lecteur ont un seul but : présenter Elias en opposition au monde auquel il appartient. Enfin, Tahir dévoile l'objectif du personnage :

Like any good Mask-in-training, [Helene] takes Blackcliff's motto to heart: Duty first, unto death.

I wonder what she would say if she knew what I'd really been doing in the tunnels.

I wonder how she'd feel about my **hatred for the Empire**.

I wonder what she would do if she found out her **best friend is planning to desert**. (p. 14)

Ici, la première dimension de caractérisation d'Elias est scellée : les indices semés par Tahir le mettent en opposition avec les « valeurs » de l'empire qu'il sert. L'empire qui opprime, viole et tue. L'empire qu'il « hait » et qu'il prévoit de désertier. Ce court passage nous permet

de renverser et contredire l'attente du lecteur. Elias est certes du côté de l'empire, mais il n'adhère pas à ses valeurs. Le lecteur n'est donc plus en opposition par rapport à lui. Au-delà de cela, Elias va de toute évidence rencontrer des obstacles en devenant un déserteur (le conflit avec Helene, qui, elle, obéit aveuglément aux règles, comme Tahir le mentionne également, est déjà suggéré, à un niveau inférieur). L'empire sera dès lors son ennemi, comme il est l'ennemi de Laia. Le lecteur est ainsi rangé du côté des *deux* personnages qui, s'ils ne se connaissent pas encore, font d'ores face à une force d'opposition commune.

Dans ce même chapitre, ce qui permet également de mettre Elias en opposition radicale avec son environnement et de finir d'assurer que le lecteur l'a bien compris est le passage suivant :

I look up to see the Commandant watching me.

We lock eyes across the long courtyard, and I am struck for the hundredth time at **how different** we are. I have black hair, she has blonde. My skin glows golden brown, and hers is chalk-white. Her mouth is ever disapproving, while I look amused even when I'm not. **I am broad-shouldered and well over six feet**, while she is smaller than a Scholar woman, even, with a deceptively willowy form.

But anyone who sees us standing side by side can tell what she is to me. My mother gave me her high cheekbones and pale grey eyes. **She gave me the ruthless instinct and speed that make me the best student Blackcliff has seen in two decades.**

Mother. It's not the right word. Mother evokes warmth and love and sweetness. Not abandonment in the Tribal desert hours after birth. Not years of silence and implacable hatred. (p. 33)

Ces trois paragraphes, à nouveau, cumulent énormément de fonctions. Narrativement, ils sont une révélation. Après nous avoir présenté le personnage impitoyable de la Commandante, Tahir révèle qu'elle n'est autre que la mère d'un des personnages principaux. Et Elias, à ce stade, est déjà présenté comme un personnage doté d'un sens de la compassion. Tahir pose donc un autre élément qui place définitivement Elias en tant que rebelle, puisqu'il est en opposition directe avec sa propre mère. Ensuite, l'autrice étend cette différence à la dimension physique, ce qui lui permet subtilement de décrire les traits d'Elias en quelques phrases seulement. Notons qu'il est souvent complexe, poétiquement, de décrire un personnage lorsque le mode de narration est à la première personne, puisque cela implique un auto-commentaire de la part du personnage narrateur, une indulgence momentanée vers le narcissisme le plus littéral. Ici cependant, la description est pertinente et habile, puisque Tahir utilise le prétexte de décrire la Commandante pour qu'Elias se décrive lui-même en opposition.

Par ailleurs, notons que le physique d'Elias n'est pas anodin. Il mesure plus d'un mètre quatre-vingt-deux (si nous convertissons) et est « large d'épaules ». Cet aspect d'Elias est un élément pertinent donné par Tahir dès son apparition : « [Helene] stands two inches shy of six feet – a half-foot shorter than me » (p.13). Il opère également par rapport à Laia, puisque cette dernière (dans leur rapport de séduction) le remarque à plusieurs reprises (pp. 189, 254, 258). Cela fait partie des attributs physiques sur lesquels Tahir bâtit en quelque sorte « l'attrait

masculin » (certes quelque peu stéréotypé) par excellence du personnage. Cognitivement, nous pourrions avoir recours à la notion de « schemata » d'Emmot (voir Chapitre III, 1.4) et suggérer qu'une telle description pousse le lecteur à la compléter avec les attributs associés à un homme de cette stature : la force physique, le fait d'être imposant. Et, en nous basant sur les indices textuels précédents, cette description d'Elias n'est pas négative mais positive, même si elle est suivie de « She gave me the ruthless instinct and speed that make me the best student Blackcliff has seen in two decades », qui suggère aussi l'admiration. Nous verrons ultérieurement que le caractère protecteur d'Elias est un de ses traits les plus dominants et son physique joue un rôle primordial dans l'image que Tahir veut créer chez le lecteur.

Enfin, nous revenons vers l'empathie avec « Not abandonment in the Tribal desert hours after birth. Not years of silence and implacable hatred. » Tahir établit ainsi un élément biographique capital en deux phrases et cela vient encore placer Elias en opposition à son environnement. C'est d'ailleurs là que repose le fondement psychologique du personnage, puisque nous apprenons au chapitre six qu'Elias a été recueilli par un autre peuple :

Back then, my world had been sand and sky and the love of **Tribe Saif, who saved me from exposure**. Back then, everything was different » (p.54), puis « I try not to think of the dark morning the Empire claimed me, but it haunts my dreams still. The soldiers surrounding the Saif caravan, dragging me from my bed. **Mamie Rila, my foster mother, shrieking at them until her brothers pulled her back. My foster brother**, Shan, rubbing the sleep from his eyes, bewildered, asking when I would return. (p. 67)

Ces deux passages expliquent en effet d'où les valeurs d'Elias proviennent, ainsi que le conflit moral interne dont il souffre, élevé par un peuple dont les mœurs et les valeurs diffèrent radicalement de ceux des Martials. Dès le début de l'histoire, un chapitre du point de vue de Laia établit l'élément de *worldbuilding* suivant : « Tribesmen are protected under a treaty; during the invasion, they accepted Martial rule in exchange for free movement for their people. » (p. 36) Ensuite, Tahir le mentionne clairement via Elias lui-même : « I spent the first six years of my life with Tribesmen who taught me **mercy and compassion** instead of brutality and hatred. » (p. 44)

Par ailleurs, les détails en gras dans la deuxième citation ci-dessus prouvent clairement qu'Elias a reçu de l'amour en tant qu'enfant. Pour définir qui est « Mami Rila » Tahir n'écrit pas « the tribeswoman who took me in » ou même « the woman who raised me » mais « foster **mother** », en écho direct à « Mother evokes warmth and love and sweetness » (p. 33). Le verbe « shriek » (nous aurions pu trouver « shout », qui véhicule aussi le volume sonore mais moins l'émotion) est choisi avec soin pour exprimer la violence des cris d'une mère à qui on arrache son enfant. Tahir explore également cette relation aux volumes suivants. Avant même que cela soit développé cependant, l'autrice crée de l'empathie pour Elias, abandonné par sa propre mère de qui, a priori, il n'a jamais reçu d'amour.

1.1.5 Elias, une caractérisation de la compassion

Comme nous allons le voir, Elias, comme Laia, est construit par Tahir pour déclencher la capacité de projection du lecteur. Rappelons que la projection englobe les trois phénomènes : la sympathie, l'identification et l'empathie (voir Chapitre II, 2.1.2-2.1.4). Néanmoins, ces déclencheurs ne sont pas les mêmes. Si Laia était placée en tant que victime uniquement, suscitant davantage l'empathie, Elias, lui, s'il est aussi parfois également victime, nous semble davantage vecteur d'identification.

Every student knows what's coming. I clench and unclench my fists. **I don't want to watch this.** Like all Blackcliff students, I came to the school at the age of six, and in the fourteen years since, I've witnessed punishments thousands of times. **My own back is a map of the school's brutality.** But deserters are always the worst. (p. 26)

It's a trial to keep my face blank, to drive emotion from my eyes. Barrius is about to be punished for the crime I'll be committing in less than thirty-six hours. **It could be me up there in two days.** Bloodied. Broken. [...]

The cheers continue, and the crop comes down again. And again. Barrius falls to the white stones, the pool of blood around him spreading rapidly. His eyes flutter. I hope his mind is gone. **I hope he can't feel it anymore.** I make myself watch. *This is why you're leaving, Elias. So you're never a part of this again.* (pp. 30-32)

Dans ces trois passages du chapitre 4, les trois phénomènes sont à l'œuvre. Le premier segment en gras, couplé à la première description d'Elias au chapitre 2, suggère deux interprétations : la première est que ce qu'il s'apprête à voir révolte Elias, car il n'apprécie pas la souffrance d'autrui. La seconde est que ce qu'il s'apprête à voir le révolte car il anticipe sa propre souffrance s'il est capturé après sa désertion. « It could be me up there in two days » soutient la seconde interprétation. Elias se projette, il imagine de manière égoïste (bien que compréhensible) sa *propre* souffrance. Néanmoins les passages suivants « I hope he can't feel it anymore » est en faveur de la première. Sa révolte découle bien de sa compassion. Or les deux interprétations—et les techniques narratives—sont véritablement conjuguées ici. C'est ce que les segments « *This is why you're leaving, Elias. So you're never a part of this again* » et « My own back is a map of the school's brutality » viennent renforcer. Elias a lui-même été victime de ces punitions corporelles et il est, de surcroît, victime potentielle (suite à sa désertion à venir). Tahir emploie donc ici l'empathie.

Par ailleurs, Elias éprouve indéniablement de la compassion pour le jeune personnage en train de recevoir des coups de fouets. Ici, nous élargissons le concept d'identification quelque peu en nous basant sur le postulat que la compassion est un sentiment que tout lecteur souhaiterait *imiter*. Elias déclencherait ainsi l'identification car la compassion est une des valeurs que le lecteur, soit possède déjà et reconnaît, soit *souhaiterait* lui-aussi posséder. Une identification « en puissance », en quelque sorte.

Cette compassion que possède le personnage est véritablement ce qui sera mis à l'épreuve au long de l'histoire puisque l'arc narratif d'Elias s'articule autour de *réelles* épreuves : au chapitre huit, il est révélé que les « Trials » vont enfin se tenir à Serra, ce qui aboutira à l'avènement d'un nouvel empereur. Elias, en tant que meilleur élève de l'académie militaire, est sélectionné comme un des quatre prétendants (p. 64). Ce passage en particulier illustre le conflit interne qui hantera le personnage tout au long de la série, et Tahir le vocalise grâce à un des « Augurs », Cain : créature immortelle inspirée des Augures de l'antiquité romaine⁷⁸.

Everything here is blood and violence. After I graduate tomorrow, nothing will change. The missions, the rote viciousness, **will wear me down until there's nothing left of the boy the Augurs stole fourteen years ago**. Maybe that's a type of destiny. But it's not one I'd choose for myself.

'This life is not always what we think it will be,' Cain says. '**You are an ember in the ashes**, Elias Veturius. You will spark and burn, ravage and destroy. You cannot change it. You cannot stop it.' (p. 67)

Ici, notons que Tahir utilise le modal « will » à plusieurs reprises, de la part de Cain mais aussi d'Elias lui-même. Ceci confère à leurs propos une nature quasi-prophétique, accentuée par la qualité de prophète de Cain. Et ce sans même mentionner la référence biblique de son nom. « Until there's nothing left of the boy the Augurs stole » déploie également plusieurs implicatures. Tout d'abord, qu'Elias possédait quelque chose *initialement*. Ici, ce quelque chose est illustré par le mot « boy » qui évoque l'innocence. Elias est maintenant un soldat et il est fait mention à plusieurs reprises des vies qu'il a prises. Ensuite, cela implique qu'il est dans un rapport de *perte* de soi : « nothing left » implique la présence de quelque chose qui lui est graduellement enlevé. Dans le contexte de l'histoire, il s'agit de sa bonté, son innocence et sa compassion.

Conjugué au caractère prophétique de ce passage, l'apparition du titre du roman attire inéluctablement l'attention du lecteur (presque comme une mise en abyme dans son appareil le plus simple). Tahir emploie d'ailleurs cette technique de mise en exergue dans chacun des romans de la série. C'est aussi le cas pour Adeyemi et Roth d'ailleurs (pour Adeyemi, dans *Children*, p. 159 ; pour Roth dans *Divergent*, p. 22). Il est possible qu'elles l'emploient, consciemment ou inconsciemment, en imitant d'autres auteur·rice·s. Nous pensons particulièrement à J.K Rowling, influence directe pour chacune de nos autrices, qui déploie cette technique dans chacun des *Harry Potter* (à l'exception du troisième volume, *The Prisoner of Azkaban*). Rowling l'accentue également en plaçant l'apparition du titre près d'une rupture

⁷⁸ Selon Cicéron, les augures étaient « les « interprètes » de Jupiter en sa qualité de dieu maître des « signes », c'est-à-dire de toutes les manifestations sensibles qui permettent à l'homme de percevoir les approbations, les mises en garde ou les refus de la volonté céleste. »

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/augures/>

chapitrale. Parfois même, il s'agit des derniers mots d'un chapitre (comme c'est le cas dans les sixième et septième volumes, *Harry Potter and the Half-Blood Prince* et *Harry Potter and the Deathly Hallows*, respectivement aux pages 193 et 404).

La compassion d'Elias est donc mise à l'épreuve tout au long du roman. Psychologiquement, tout d'abord, lorsque le personnage de Marcus le provoque au sujet de la mise à mort du jeune déserteur que nous évoquions plus haut :

'Is this why your mask hasn't joined with you?' Marcus says. 'Because you're not one of us? Say it, Veturius. Say the traitor deserved his fate.'

'Elias,' Helene whispers. Her eyes plead. *Fall in. Just for one more day.*

'He—' Say it, Elias. Doesn't change anything if you do. 'He deserved it.'

I meet Marcus's eyes coolly, and he grins, like **he knows how much the words cost**. (pp. 52-53)

Le passage en gras permet d'illustrer que les *mots* seulement sont difficiles pour Elias : feindre de ne pas éprouver de compassion pour le jeune déserteur lui coûte psychologiquement. Et cette thématique ne fait que réapparaître en gagnant de l'intensité tout au long du roman, ce qui s'illustre au sein de trois événements.

Premièrement, nous l'observons lors de la première épreuve, qui l'oppose à ses propres démons lors d'une hallucination :

I practically leap from my skin at the sound of my name spoken in such silence, and my dagger is at the throat of the speaker before I can think. He is a Barbarian boy, no more than thirteen. His face is painted with blue woad, and his body is dark with the geometric tattoos unique to his people. Even in the light of the half-moon, I know him. I'd know him anywhere.

He is my first kill.

[...] 'Come,' he says. 'There are more.'

I shake my head. I know exactly how many people I've killed, when they died, how, where.

There are far more than twenty-one men on this battlefield. I can't have killed them all. [...] I count 539 bodies. *I won't kill so many.* I tell myself. *I won't.* (pp. 153-156)

Ce passage illustre bien sûr le personnage se débattant face à la prophétie proférée plus haut. Encore une fois, nous retrouvons le modal « will », négatif ici, qui vient répondre à la prophétie et exprime à la fois le futur certain grâce à sa valeur épistémique mais aussi la volonté du personnage via sa valeur radicale. Elias refuse d'accepter qu'il compromettra son sens de la morale et tuera plus qu'il ne l'a déjà été forcé par le passé en tant que soldat. Tout le passage de ce chapitre et l'apparition de fantômes évoque les symptômes du stress post-traumatique—P.T.S.D pour « Post-traumatic stress disorder », en anglais—qui force psychologiquement un individu à revivre cognitivement, physiquement et émotionnellement un trauma de son passé. Une affliction qui touche énormément d'anciens soldats.

Au chapitre 20, la compassion d'Elias s'exprime envers Laia (en écho à ce que nous citons en 1.1.1), lorsqu'elle souffre de vertiges après la torture perpétrée par la Commandante, et leur interaction lui permet d'exprimer sa compassion mais aussi de tempérer sa culpabilité :

I stood by like a fool once before with this girl. I watched and did nothing as Marcus left bruises all over her. She needed help, and I refused to give it. I won't make the same mistake again. Without any more hesitation, I walk towards her. (p. 194)

Cette culpabilité va même au-delà de ses propres actions, comme l'illustre le passage suivant :

When I'd seen the K carved into the girl – Laia – I'd flexed my fists, imagining, for one glorious moment, the feel of inflicting such pain on the Commandant. *See how she likes it, the hag.* At the same time, I wanted to back away from Laia in shame. **Because the woman who'd done such evil shares my blood. She is half of me. My own reaction—that ravenous lust for violence – is proof. I'm not like her.** (p. 203)

Cette citation reflète le soin avec lequel Tahir illustre le conflit psychologique interne du personnage. Au cours de ces quatre dernière phrases, Elias éprouve presque *simultanément* de la honte vis-à-vis du comportement de sa mère, « the woman who'd done such evil shares my blood » (il s'approprie donc sa cruauté) et immédiatement aussi une certaine fierté à l'idée d'être différent. Le segment « My own reaction » prouve que le personnage se place dans une démarche méta-cognitive, puisqu'il fait syntaxiquement référence à « ravenous lust for violence » : Elias analyse ses propres pensées, ce qui l'aide à conclure « I'm not like her » et à réaffirmer sa droiture et son sens de la compassion.

La seconde épreuve à laquelle Elias est confronté, au chapitre trente-huit, le force à s'opposer à Helene et ses hommes dans un combat à mort. Helene, au-delà d'être sa « meilleure amie » (la mention est faite à plusieurs reprises, notamment aux pages 14 et 158) est aussi l'objet ambigu de son affection. Deux chapitres plus tôt, les deux personnages frôlent le baiser (voire la relation sexuelle) :

All this passes through my head in a second. *Do it*, my instincts scream. *Kiss her.* I wrap her silk-smooth hair around my hand. Her breath catches, and she melts into me, her body suddenly, intoxicatingly pliant. And then, as I pull her face towards me, as our eyes are closing [...] (p. 306)

Si nous revenons au chapitre 38, lors de la deuxième épreuve des « Trials », Elias est à nouveau dans un conflit moral. Les membres de son unité de combat *ainsi* que ceux de l'unité d'Helene sont des jeunes hommes avec qui il partage des liens d'amitié depuis plusieurs années. Mais la magie qui imbue le lieu de la bataille suffoque quiconque ne prend pas part au combat. Elias est donc contraint de donner l'ordre d'assaut pour ne pas laisser mourir ses propres hommes. Au point culminant, il se retrouve face à Helene elle-même et hésite à la laisser lui ôter la vie :

You can't kill Hel. You can't.

But what choice is there? One of us has to kill the other, or the Trial won't end. **Let her kill you. Let her win.**

As if she senses my weakness, Helene grits her teeth and drives me back, her pale eyes glacial, daring me to challenge her. **Let her, let her, let her.** Her scim cuts into my neck, and I counter with a quick thrust just as she's about to take my head off.

My battle rage rushes through me, shoving all other thoughts aside. Suddenly, she isn't Helene. She is an enemy who wants me dead. An enemy I must survive. (pp. 342-343)

À nouveau, le personnage passe d'un état d'esprit à un autre en quelques phrases, hésite entre ses instincts et les sentiments qu'il éprouve pour Helene—son amour potentiel mais aussi sa compassion, qui le pousserait à se sacrifier pour que son amie vive. À la conclusion de ce passage, Elias se laisse emporter par la violence et décide de tuer Helene—qui survit uniquement grâce à un objet subrepticement présenté plus tôt dans l'histoire par Tahir. Bien évidemment, le réalisme psychologique d'Elias le pousse à la culpabilité, ce qui le hantera pendant plusieurs mois après cet évènement :

You nearly killed her, Elias. You nearly killed your best friend. [...] I would have won anyway. Because I would have killed her. [...] Monster, murderer, devil. Dark, vile creature. I hate you. I hate you. Am I speaking to the Augur? To myself? I don't know. But I do know that freedom isn't worth this. Nothing is worth this.

I should have let Helene kill me. (pp. 354-355)

Enfin, au point culminant de l'arc narratif d'Elias, il est face à un choix que Tahir a orchestré minutieusement :

'The final Trial is the Trial of Loyalty. The Empire has decreed that this slave-girl is to die.' [...] 'When I tell you to proceed,' Cain goes on calmly, as if he's not talking about the death of a seventeen-year-old girl, 'you will all simultaneously attempt to execute her. Whoever carries out the order will be declared victor of the Trial.'

'This is wrong, Cain,' I burst out. 'The Empire has no reason to kill her.'

'Reason does not matter, Aspirant Veturius. Only loyalty. If you defy the order, you fail the Trial. The punishment for failure is death.' (p. 389)

L'esclave en question étant nulle autre que Laia, tous les éléments du dilemme sont réunis et Elias est face à un choix : tuer Laia ou ne pas tuer Laia et être exécuté. S'ajoute à cela le fait que son adversaire n'est autre qu'Helene, qui, elle, n'a pas de scrupule à tuer Laia et tente de le faire à tout prix. Jusqu'ici, Elias s'est battu pour sa liberté, car les règles des « Trials » que décrit Tahir décrètent que, si son amie Helene devient impératrice et qu'Elias finit « deuxième de la compétition », cette dernière pourra choisir de le libérer de ses devoirs envers l'empire : de lui offrir sa liberté. Ici, Elias est face au choix ultime :

'I know you don't want rulership,' [Helene] says softly. 'Or lordship over the Black Guard. I didn't understand before. But I – I do now. So if you let me take care of this [kill Laia], I vow, by blood and by bone, that the second I'm named Empress, I'll release you from your oaths to the Empire. You can go wherever you want. Do whatever you want. You'll be beholden to no one. You'll be free.'

[...]

For a brief, terrible moment, I consider it. I want it more than anything I've wanted in my life. I see myself sailing out of port at Navium, leaving for the southern kingdoms, where no one and nothing have a claim over my body or my soul.

Well, my body, anyway. Because if I allow Helene to kill Laia, I won't have a soul.

‘If you want to kill her,’ I say to Helene, ‘you’ll have to kill me first.’ (p. 391)

Ainsi, Elias, face au test moral qui le fait balancer entre son désir de liberté et le sens moral auquel il s’accroche depuis le début de l’histoire (et depuis des années dans l’avant-texte narratif), choisit ses valeurs morales. Contrairement à Laia qui, comme nous l’avons vu, doit *acquérir* sa résilience au travers des épreuves qu’elle traverse, Elias doit *conserver* sa compassion. Les deux personnages sont donc véritablement construits à travers un jeu de miroir.

1.1.6 Elias, une figure (masculine) protectrice

Au-delà des traits de caractère que nous avons décrits à la partie précédente, il nous semble pertinent de porter brièvement notre attention sur l’aspect protecteur du personnage d’Elias. En effet, c’est un autre comportement que Tahir prête à son personnage de manière très cohérente, et qui répond directement au point 1.1.2 lorsque nous évoquons le traitement du personnage féminin qu’est Laia.

Nous l’avons mentionné à plusieurs reprises, Elias est construit autour de son opposition vertueuse à l’environnement malsain dans lequel il se trouve et sa tentative désespérée de s’accrocher à son humanité. Or, une des manières via lesquelles il exprime cette vertu est l’instinct protecteur envers les personnages féminins. Nous pourrions donc dire que cet instinct protecteur envers les femmes que Tahir lui prête (en opposition aux autres personnages masculins antagonistes) est ainsi *défini* comme une vertu masculine.

Nous le citons, cet instinct s’exprime bien souvent envers Laia :

The slave-girl stands in the shadows near the stairs, and as Marcus passes her, he reaches out and yanks her close. She writhes in his grasp, trying to break his iron grip on her throat. He leans down and murmurs something to her. **I reach for my scim**, but Helene grabs my arm. (p. 143)

Ici, Elias se saisit de son arme pour la protéger physiquement de Marcus. Plus loin, lorsqu’il la sauve à nouveau des tentatives de Marcus, Elias fait preuve d’une violence inouïe qui exprime à la fois sa haine envers Marcus mais aussi à quel point ce désir de protection est puissant :

As we turn a corner, we find Marcus hunched atop a prone form, his face stretched into a savage leer. **I can’t see who it is**, but it’s obvious what he’s planning to do. He’s not expecting company, which is why we’re able to get him off the slave so quickly. I tackle him and rain down punches, growling in satisfaction at the snap of bone beneath my fist, reveling in the blood that sprays across the wall. (p. 312)

Notons que le passage en gras nous permet d’affirmer que ce désir de protection n’est pas *réservé* à Laia qui, si elle est effectivement la victime ici, n’a pas été identifiée par Elias. Le critique hâtif pourrait s’empresser d’affirmer que les personnages de Tahir sont enfermés

dans des stéréotypes genrés : les femmes sont faibles et les hommes sont là pour les protéger. Néanmoins, la multiplicité des personnages du roman et leurs comportements démontrent immédiatement le contraire. Premièrement, cette vertu qu'elle prête à Elias et définit *en tant* que vertu n'est pas orientée vers les personnages féminins « objectivement » faibles. À plusieurs reprises, Elias agit de la même façon envers Helene, qu'il considère comme son égale :

As if he senses her glance, Marcus turns and looks Helene over with a predatory gaze of ownership that **makes my hands itch to strangle him.** (p. 29)

Puis, plus loin, nous trouvons le passage suivant :

[Marcus] grabs [Helene's] face in his hands and kisses her.

I'm so disgusted that for a moment all I can do is gape and try not to vomit. Then a muffled scream erupts from Helene, and I tear my arms from Thaddius and Julius. In a second, I'm past them both, shoving Marcus away from Helene, landing blow after satisfying blow on his face. (p. 80)

Nous reconnaissons cependant que ces citations sont toutefois ambiguës, particulièrement à cause de la présence du mot « ownership » dans la première. Ce dernier pourrait conférer au commentaire, au-delà d'un instinct protecteur envers Helene, une notion de rivalité entre les deux personnages masculins ; certains éléments du texte démontrent sans le moindre doute que Marcus désire Helene sexuellement et d'autres qu'il existe une attirance mutuelle entre Helene et Elias. L'implicature d'Elias pourrait donc être (dans un rapport très machiste) : « I itch to strangle Marcus because he looks at Helene as though he owns her while she belongs to **me.** »

D'autres éléments du texte nous permettent de voir qu'Elias a un rapport à la sexualité différent des autres personnages masculins, en ce qu'il n'abuse jamais de sa force ou de son statut :

'The man's tuckered out. Snuck down to the docks to celebrate a bit early, eh, Veturius?' He claps me on the shoulder with a big hand and laughs. 'Could have invited a fellow along.' [...] Amid the swiftly flung insults, Helene's gaze slides to me repeatedly. **She knows I don't frequent the docks.** (p. 78)

L'avant-texte et les éléments de *worldbuilding* de Tahir permettent clairement d'identifier « the docks » en tant que lieu de prostitution. L'implicature est donc claire : « Helene knows I don't sleep with prostitutes. » Au chapitre trente, Tahir se sert du personnage de la Commandante pour confirmer un autre fait : « 'You expect me to believe you?' The Commandant cocks her head. She senses the lie – she smells it. 'You've never touched a slave in your life.' » (p. 278) Elias n'a donc jamais eu de relation avec une esclave, consentie ou non.

Tout comme elle ne mentionne jamais clairement si Laia a déjà eu des relations sexuelles, Tahir ne le fait pas non plus pour Elias. Néanmoins le passage suivant, sans donner de certitude absolue, est suggestif :

There's a Mercator girl in a tantalizingly flimsy dress eyeing me from the door leading to the crowded garden. She's pretty. Really pretty. I smile at her. Maybe after I find Helene... (p. 105)

Ensuite, le comportement des autres personnages masculins démontre clairement que Tahir ne généralise pas cet instinct protecteur en l'appliquant à tous. Nous avons déjà cité le « mask » du premier chapitre ainsi que Marcus, à plusieurs reprises. Chez eux, ce comportement est clairement absent.

Enfin, les personnages féminins ne sont pas non plus enfermés au sein des notions de faiblesse et de « demoiselle en détresse ». Sans parler de Laia, qui vient s'affranchir de cela, les personnages d'Helene et de la mère d'Elias, Keris, sont toutes deux des femmes dont le comportement ne laisse entrevoir aucune vulnérabilité ou presque.

1.2 Divergent

Le roman de Roth, parmi les trois œuvres de notre corpus principal, est le seul qui ne donne voix qu'à un seul personnage : Beatrice (qui, assez rapidement dans le premier tome, sera rebaptisée « Tris »). Toutefois, le personnage de Four (de son vrai nom « Tobias ») a une importance primordiale dans le roman et fait intégralement partie de sa structure. Il deviendra aussi personnage narrant dès le second tome. Nous choisissons donc de l'étudier également, de manière quelque peu moins développée puisqu'il n'apparaît qu'à travers le prisme qu'est Beatrice.

Avant de nous intéresser à Beatrice, il semble pertinent d'effectuer une comparaison entre l'œuvre de Roth et celle de Tahir, en ce qui concerne les déclencheurs d'empathie que les deux autrices emploient.

Comme nous l'avons vu chez Tahir, cette dernière emploie nombre d'outils stylistiques et narratologiques pour pousser le lecteur à la projection, donc à l'identification et/ou l'empathie. Néanmoins, *Embers* appartenant au genre de la fantasy, Tahir est en soi limitée quant à ce que nous appellerons *l'identification situationnelle*. Par là, nous entendons que, ses personnages évoluant dans un monde narratif qui n'est pas le nôtre et dont les lois diffèrent, la *situation* des personnages ne pourra jamais vraiment venir se superposer à celle du lecteur. Il lui sera impossible, par exemple, de s'identifier totalement à Elias, qui est un soldat au sein d'un empire similaire à l'empire romain. Néanmoins, certaines situations narratives combinées

aux déclencheurs d'empathie et les traits de caractère d'Elias, comme nous l'avons démontré, viennent palier ce « fossé » situationnel.

Roth, en revanche, en s'inscrivant dans le genre de la science-fiction, dispose d'un potentiel identificatoire largement accru, puisque son monde narratif est une anticipation du nôtre. Les lois de la physique sont les mêmes et seule la technologie avancée vient faire différer son monde narratif du nôtre. Roth peut par exemple avoir recours à des éléments tels que l'école, les transports en commun, la religion chrétienne etc. auxquels le lecteur peut s'identifier sans du tout tenir compte du personnage. De manière anecdotique, c'est souvent le cas pour les lecteurs de J.K Rowling avec qui nous échangeons. Nombre d'entre eux·elles ne s'identifient pas au personnage de Harry mais à la *situation* du personnage, qui découvre le monde magique à l'école de « Hogwarts ». Le·la lecteur·rice projette ainsi sa propre expérience scolaire sur l'histoire, une redécouverte du connu via le prisme de la fantasy.

Nous étudierons donc le phénomène d'identification au regard des deux notions : l'identification situationnelle et l'identification face à la psychologie du personnage.

1.2.1 Beatrice, une caractérisation mimétique du jeune adulte en dissonance au sein de la sphère socio-familiale.

THERE IS ONE mirror in my house. It is behind a sliding panel in the hallway upstairs. Our faction **allows** me to stand in front of it on the second day of every third month, the day **my mother** cuts my hair. (Roth, 2011, p. 1)

L'incipit élargi de *Divergent*, comme celui de Tahir, donne immédiatement le ton du roman. Laissant de côté ses fonctions au regard de l'intrigue pour le moment, il faut prendre en considération la stylistique. En effet, si nous ne connaissons pas encore le personnage, cette dernière est immédiatement mise face à la notion de permission (« allow »). Permission qui signifie aussi, *de facto*, interdiction. La présence du mot « mother » suggère également que le personnage qui s'adresse à nous est placé sous une forme d'autorité parentale ; ce qui vient renforcer cette immédiate atmosphère de *restriction*.

Au-delà des questions soulevées par ce premier paragraphe sur le plan du *worldbuilding*, la scène que Roth décrit ne manque pas de déclencher la projection chez le lecteur. Nous admettons que tous les jeunes gens ne se font pas couper les cheveux par leur mère dans le monde moderne, du fait de l'existence de professionnels. Néanmoins, la situation nous paraît suffisamment proche de celle où la mère *coifferait* simplement les cheveux de sa fille. Ainsi, Roth offre un premier évènement déclencheur d'identification situationnelle, si simple soit-il, dès le premier paragraphe.

Par ailleurs, le fait que Beatrice ne soit autorisée à se regarder dans le miroir qu'une fois tous les trois mois nous paraît aussi être un facteur, non pas identificatoire, mais de sympathie.

Ce geste qui, dans la civilisation occidentale, est considéré comme naturel et banal (voire compulsif, à l'ère des réseaux sociaux, des selfies et d'Instagram), lui est interdit.

I note how calm she looks and how focused she is. [My mother] is well-practiced in the art of losing herself. **I can't say the same of myself.**

I sneak a look at my reflection when she isn't paying attention—**not for the sake of vanity**, but out of curiosity. A lot can happen to a person's appearance in three months. In my reflection, I see a narrow face, wide, round eyes, and a long, thin nose—**I still look like a little girl, though sometime in the last few months I turned sixteen.** The other factions celebrate birthdays, but we don't. It would be self-indulgent. (p. 1)

Plusieurs éléments attirent notre attention ici. Premièrement, Roth continue de tisser ses éléments de *worldbuilding* grâce à « vanity ». Comme Roth associe ce mot à l'action « sneak a look at my reflection », le texte permet ainsi au lecteur d'inférer : in this narrative world, looking at oneself in the mirror is a sign of vanity, which is why Beatrice isn't allowed to do it. Ensuite, cette inférence combinée à la phrase qui précède permet d'établir que Beatrice ne se sent pas aussi vertueuse que sa mère, puisqu'elle affirme que cette dernière, contrairement à elle, sait comment « s'oublier ». Nous avons donc—comme chez Tahir, par ailleurs—cette comparaison parent/enfant où l'enfant ne se sent pas à la hauteur des valeurs morales de son parent. Ce sentiment est aussi accentué par l'avant-dernière phrase, qui permet à Roth de préciser l'âge de son personnage tout en y mêlant une dimension émotionnelle : Beatrice ne se sent pas physiquement aussi mature qu'elle devrait l'être, un sentiment adolescent qui saurait difficilement ne *pas* déclencher l'identification chez le·la jeune lecteur·rice. Enfin, de la même façon que le fait de se regarder dans le miroir est une action quotidienne et acquise pour le lecteur, le fait que Beatrice ne puisse pas célébrer son anniversaire suscite également la sympathie. Roth mêle donc les deux types d'identification que nous décrivions plus tôt et qui viennent se nourrir l'une de l'autre.

Avant de poursuivre l'étude du personnage de Beatrice, il est important de préciser ici que le concept de Roth, qui relève de la science-fiction, fait évoluer ses personnages dans une société fictive au sein de laquelle les valeurs morales et les comportements sont rigoureusement règlementés. Au chapitre trois, Roth place Beatrice dans une situation qui lui permet d'exposer les cinq différents groupes sociaux qui occupent sa société : les « Erudite », les « Candor », les « Amity », les « Abnegation » et les « Dauntless ». Nous aurons recours aux noms originaux en anglais au cours de cette étude. La lecture des premiers chapitres permet au lecteur d'associer à ces termes qui appartiennent à un registre formel, voire peut-être élevé pour un lectorat adolescent, des notions simples qui représentent chacune une valeur morale :

- *Erudite* correspond à l'intelligence ou le savoir.
- *Candor* à l'honnêteté.
- *Amity* à l'amicalité, la non-recherche du conflit.

- *Abnegation* à l'abnégation ou au sacrifice de soi
- *Dauntless* au courage.

Ces cinq « factions », comme les appellent Roth, ne manquent pas d'évoquer les quatre « houses » de Hogwarts que Rowling crée dans *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (1997) : « Gryffindor », « Slytherin », « Hufflepuff » et « Ravenclaw », chacune sélectionnant ses élèves selon les traits de leurs personnalités (respectivement le courage, l'ambition, la loyauté et l'intellect). En s'inspirant de cela, Roth crée habilement une intertextualité entre la littérature jeunesse et la littérature YA, quatre ans seulement après la sortie du dernier tome de *Harry Potter*. Le lecteur enfant s'étant demandé « à quelle maison d'Hogwarts appartiendrais-je ? » ne manque pas de reproduire cette même démarche de projection fictive dans *Divergent* en se demandant : quelle faction aurais-je rejointe ?

Tout comme les maisons de Rowling, les valeurs morales attribuées aux factions de Roth peuvent sembler arbitraires. Si Rowling bénéficie cependant d'une licence créative que la fantasy lui prête, les factions de Roth, qui appartiennent à la science-fiction, peuvent paraître illogiques car limitées. Le lecteur identifie rapidement dans l'œuvre de Roth que le monde narratif des personnages est le nôtre dans le futur (ou tout du moins une *version* du notre) :

I walk in the middle of the road. The buses tend to hug the curb, so it's safer here. Sometimes, on the streets near my house, **I can see places where the yellow lines used to be**. We have no use for them now that there are so few **cars**. We don't need stoplights, either, but in some places they dangle precariously over the road like they might crash down any minute. (p. 24)

My mother told me once that, a long time ago, there were people who wouldn't buy genetically engineered produce because they viewed it as unnatural. Now we have no other option. (p. 31)

Si le lecteur s'arrête sur ce concept un instant, l'idée de ces cinq factions peut sembler fragile. En effet, aussi dystopique soit-elle, pourquoi cette société limiterait-elle ses valeurs au nombre de cinq ? Est-ce seulement possible pour un être humain d'être *seulement* honnête ou *seulement* courageux ? Et pourquoi ces cinq-là ? Pourquoi pas la détermination, la créativité ou encore la tolérance ? Lors d'une interview, Roth précise par ailleurs qu'elle a choisi cinq valeurs « quelque peu au hasard », car elles lui paraissaient importantes⁷⁹. Toutefois, elle explique et détaille son concept au troisième volume de la trilogie : le microcosme dans lequel Beatrice évolue (anciennement la ville de Chicago) est en réalité une vaste expérience sociale et génétique. Après plusieurs guerres et manipulations génétiques, la population des États-Unis est en réalité génétiquement « endommagée », ce qui explique que les êtres humains ne soient plus capables de se conformer qu'à un seul comportement moral. L'expérience menée sur la population de Chicago a pour but d'étudier la population « en guérison » qui, génération après génération, produit à nouveau des êtres humains génétiquement « complets », capables de

⁷⁹ https://www.youtube.com/playlist?list=PLc6Yj5Qx5FE9Z7sRz50_B2fbM42ck9W_q

déployer un panel de valeurs et de comportements propres à des humains normaux (voir *Allegiant*, Roth, 2013).

Ainsi, en nous refocalisant sur Beatrice, cette dissonance s'articule à la fois au sein de sa sphère familiale mais aussi au sein de sa faction de naissance, les Abnegation :

We aren't supposed to speak **at the dinner table** unless our parents ask us a direct question, and they usually don't. Our listening ears are a gift to them, **my father says**. They give us their listening ears after dinner, **in the family room**. (p. 34)

At the Abnegation table, we sit quietly and wait. Faction customs **dictate** even idle behavior and supersede individual preference. I doubt all the Erudite want to study all the time, or that every Candor enjoys a lively debate, but **they can't defy the norms** of their factions any more than I can. (p. 9)

Ces deux citations illustrent la rigidité du cadre de vie de cette faction, qui se traduit au sein de la famille de Beatrice. Les enfants n'ont pas la parole lorsqu'ils sont à table et chaque pièce de la maison possède sa fonction et son rituel codifié : au cours du diner, dans la cuisine, ce sont les parents qui s'expriment. Dans le salon (« family room ») l'échange est possible. Dans le deuxième passage, Roth utilise le verbe « dictate » puis l'impossibilité de s'opposer aux normes (grâce à la valeur radicale de « can », qui porte la négation). Tous les éléments du début du roman indiquent que Beatrice est en décalage avec ce qui l'entoure, sur le plan large (la faction des Abnegation) et sur le plan rapproché (sa famille) :

Everything—our houses, our clothes, our hairstyles—is meant to help us forget ourselves and to protect us from vanity, greed, and envy, which are just forms of selfishness. If we have little, and want for little, and we are all equal, we envy no one.

I try to love it. (pp. 27-28)

Analysons « I try to love it », dont l'implicature logique est, selon le degré : « I'm *failing* to love it », « I'm not *managing* to love it » ou tout simplement « I *don't* love it. » Notons également que cette rigueur évoque l'orthodoxie religieuse. En nous intéressant à nouveau à l'avant-dernier passage cité, l'autorité émane clairement du père avec « my father says » et le personnage de Beatrice fait souvent référence aux caractéristiques de son environnement familial via le discours rapporté de son père au cours du roman. Une autre occurrence de « my father says » se trouve dans les citations que nous donnons au chapitre suivant et le rapport de Beatrice à la religion (chapitre V, 1.2.3) véhicule aussi une forme d'aliénation. Sur le plan familial, l'aliénation est aussi exprimée via la comparaison constante que Beatrice fait entre elle-même et son grand frère, Caleb : « [Caleb] knows where he belongs, and as far as I know, he always has. » (p. 9)

Ou :

When [Caleb] frowns, he looks more like my mother than my father. In an instant I can see him living the same kind of life my father did: staying in Abnegation, learning a trade, marrying Susan, and having a family. It will be wonderful. [...] He helps with everything. What irritates me most about him is his natural goodness, his inborn selflessness. (pp. 29-31)

La frustration de Beatrice est exprimée à plusieurs niveaux. Premièrement, Caleb ressemble à leurs parents *physiquement*, alors que Beatrice effectue rarement des comparaisons physiques entre elle-même et ses parents. Son frère bénéficie donc d'une hérédité qui manque à Beatrice (exactement comme le personnage de Laia chez Tahir, que nous décrivions au chapitre V en 1.1.1). Ensuite, cette hérédité se traduit aussi au niveau moral. Contrairement à Beatrice, qui est tentée de quitter les Abnegation, son frère y a tout à fait sa place et chacune de ses actions affirme son appartenance à leur groupe social. Pour Caleb, l'abnégation et le don de soi sont « naturels » et « innés ».

Chez Roth, la situation mimétique, dans laquelle Beatrice se trouve en dissonance avec son environnement social et isolée face à un cercle familial qui, lui, partage les mêmes valeurs, crée un double rapport d'aliénation. En premier lieu, face aux figures parentales, puis ensuite via cette rivalité fraternelle. Le tout vient se conjuguer aux éléments de caractérisation du personnage qui déclenche l'identification chez le lecteur.

Ainsi, Roth crée une dynamique identificatoire qui repose sur le situationnel aussi bien que sur son personnage lui-même. Cependant, comme Beatrice est très peu active et interagit peu avec les autres personnages dans ce début de roman, la balance penche peut-être davantage du côté du situationnel à ce stade de notre analyse.

1.2.2 Beatrice, jeune adulte face au rite de passage et l'arrachement au foyer

“So today is the day,” she says.

“Yes,” I reply.

“Are you nervous?”

I stare into my own eyes for a moment. **Today** is the day of the aptitude test that will show me which of the five factions I belong in. And **tomorrow**, at the **Choosing Ceremony**, I will decide on a faction; **I will decide the rest of my life; I will decide to stay with my family or abandon them.** (p. 2)

Ce passage du début du roman, pourtant très court, est extrêmement riche en informations et nous permet d'identifier immédiatement la notion principale de ce premier chapitre, qui constitue également un déclencheur d'identification situationnel : le rite de passage.

Rappelons que l'âge de Beatrice vient d'être annoncé : elle a seize ans, âge auquel l'adolescent américain lambda est au lycée et commence potentiellement à réfléchir à son orientation professionnelle ou universitaire. Ici, Roth crée le mimétisme avec « aptitude test » qui appelle les différentes formes que prennent les examens de fin de cycle (le baccalauréat en France, les *S.A.Ts* aux États-Unis ou les « *A* » *levels* en Angleterre). Néanmoins, ce mimétisme

est d'autant plus « anxigène » puisque Beatrice n'a pas dix-huit ans (âge auquel un adolescent achève souvent son éducation secondaire) mais seulement seize. Ce décalage permet à Roth d'évoquer des sociétés plus anciennes (ou tribales) dans lesquelles les enfants arrivent à majorité plus tôt que dans le monde moderne et entrent dans le monde des adultes dès qu'ils peuvent être des membres de la communauté, à quatorze ans ou seize ans. Lorsque la cérémonie est décrite, les détails que donne Roth convoque par ailleurs cette notion de « pacte tribal » :

When Marcus calls my name, I will walk to the center of the three circles. I will not speak. He will offer me a knife. **I will cut into my hand and sprinkle my blood into the bowl of the faction I choose.** (p. 40)

Ici, le rite (suggéré par le mot « ceremony ») a des conséquences cruciales : la décision de Beatrice l'engagera à *vie* et pourra potentiellement la séparer de sa famille. Par ailleurs, en anticipant brièvement sur notre analyse des patrons narratifs, ce passage semble d'ores et déjà annoncer l'étape de *la séparation* du mono-mythe de Campbell.

Si Roth nous présente dans un premier temps les choix qui s'offrent à Beatrice, elle révèle le premier jalon de l'étape de la séparation à la page suivante :

We walk together to the kitchen. On these mornings when my brother makes breakfast, and my father's hand skims my hair as he reads the newspaper, and my mother hums as she clears the table—it is on these mornings that I feel guiltiest **for wanting to leave them.** (p.3)

Le cadre familial a été posé et Roth nous donne le premier jalon dans la séquence narrative tout en l'associant aux sentiments de son personnage : Beatrice souhaite quitter sa famille ainsi que sa faction et se sent coupable. Il s'agit là d'un sentiment identificatoire chez les lecteur·rice·s qui sont amené·e·s à quitter le domicile parental et leur environnement pour leurs études et/ou le début de leur vie professionnelle.

Lors de ce moment charnière, Roth combine à nouveau un élément situationnel (le rite de passage) aux émotions de son personnage. Contrairement aux premiers chapitres, les sentiments de Beatrice occupent beaucoup plus de place au chapitre cinq lors de la cérémonie :

Caleb grabs my hand, squeezing my palm so tightly it hurts, but I don't let go. The last time we held hands was at my uncle's funeral, as my father cried. **We need each other's strength now, just as we did then.** (p. 41)

Rappelons que Beatrice est face à un dilemme : demeurer auprès de ses parents dans un environnement qui ne lui correspond pas ou les quitter pour la faction des Dauntless qui, si elle l'attire, lui est totalement inconnue. Face à cette situation, Roth attire l'attention sur le lien qui lie Beatrice à son frère. Contrairement à Tahir (dont le personnage, Laia, se trouve dans un rapport protecteur/protégée avec son grand frère Darin) Roth place Beatrice et Caleb sur un pied d'égalité : « we need each other's strength. » Néanmoins, au regard de Beatrice,

l'implicature n'en est pas moins celle-ci : « I need my brother's strength in this situation ». Ici, nous avons donc un nouveau déclencheur d'identification/empathie.

Le deuxième élément qui caractérise Beatrice dans ce passage est un sentiment de piété filiale. Ici, Roth accroît habilement l'impact de la décision de Beatrice au dernier moment car, à la surprise du lecteur comme des personnages, son frère choisit de quitter Abnegation pour rejoindre les Erudite (p. 45). Jusqu'à cette étape, Beatrice était tiraillée à l'idée de quitter sa famille mais certaine que son frère demeurerait avec leurs parents, ce qui atténuait en quelque sorte sa culpabilité. Suite à la décision de ce dernier cependant, la piété filiale qu'ils « se partageaient » ne repose plus que sur elle :

But what choice do I have, now that he left us and I'm the only one who remains? He left me no other option.

I set my jaw. I will be the child that stays; I have to do this for my parents. I have to. (p. 47)

Puis, lorsque Beatrice choisit finalement de suivre son désir et de quitter leurs parents :

I TRAIN MY eyes on the floor [...] But I have to see my parents one more time. I look over my shoulder at the last second before I pass them, and immediately wish I hadn't. **My father's eyes burn into mine with a look of accusation. At first, when I feel the heat behind my eyes, I think he's found a way to set me on fire, to punish me for what I've done**, but no—I'm about to cry.

Beside him, my mother is smiling. (pp. 48-49)

Si nous tenons compte de la première phrase au regard de celle qui suit, le mouvement physique de Beatrice traduit qu'elle souhaite éviter le contact visuel avec ses parents ; elle regarde certes le sol pour ne pas les voir, mais du point de vue du langage corporel, regarder au sol traduit aussi la soumission et/ou la honte. « I'm about to cry » attire très simplement la sympathie ou l'empathie du lecteur face au personnage en détresse émotionnelle qui, non seulement quitte son foyer parental, mais, ce faisant, éprouve de la culpabilité. Notons également que, si la réaction de la mère de Beatrice est à ce stade mystérieuse (il est plus tard révélé que la mère de Beatrice était également une Dauntless, ce qui explique qu'elle sourit à l'idée que sa fille rejoigne sa faction d'origine), la description du père est très évocatrice. Stylistiquement, Roth emploie « set me on fire », qui est syntaxiquement très proche de « punish » dans la phrase. De surcroît, elle emploie l'expression « to burn your eyes into someone's » en jouant sur la polysémie du verbe (qui peut aussi signifier « brûler » et vient rejoindre « fire ») alors que d'autres verbes auraient été possibles : « bore », « stare » ou « glare ». Ces éléments évoquent irrémédiablement la punition divine, qui souvent dans la Bible prend la forme d'un embrasement, qui émane ici de la figure paternelle. Par ailleurs, le mot « punish » est employé pour les pensées de Beatrice, ce qui implique : I have done something wrong and deserve to be punished.

1.2.3 *Beatrice, jeune adulte entre quête identitaire et recherche de sa place dans le monde*

L'aspect identificatoire que nous étudions ici nous semble véritablement être au cœur du succès éditorial de *Divergent* dans le genre YA. En effet, au regard du système social des factions que Roth présente, et que nous avons décrit ci-dessus, la situation dans laquelle les jeunes adultes du roman se trouve crée les conditions d'un mimétisme puissant pour le lecteur jeune adulte à notre époque : il doit, de plus en plus tôt, faire des choix de vie et trouver sa place dans un monde socio-professionnel dont les valeurs ne sont pas toujours les siennes.

Le premier jalon de cette dimension du roman est le test d'aptitude (« aptitude test », p.5), qui s'apparente réellement aux rendez-vous d'orientation qui ont lieu dans les établissements d'éducation secondaire de nombreux pays du monde. Le but de ce test est d'être indicatif et plonge le personnage de Beatrice dans une simulation générée par ordinateur qui, selon ses choix, déterminera dans quelle faction elle devrait aller. À plusieurs reprises, Roth précise que Beatrice est de toute évidence anxieuse à l'idée de savoir « dans quelle case » elle devrait être et ce sentiment s'exprime physiquement comme psychologiquement :

I could tell him **I've been worried for weeks** about what the aptitude test will tell me—Abnegation, Candor, Erudite, Amity, or Dauntless? (pp. 5-6)

An Abnegation volunteer speaks the next round of names. [...] “From Abnegation: Susan Black and Beatrice Prior.”

I get up because I'm supposed to, but if it were up to me, I would stay in my seat for the rest of time. I feel like there is a bubble in my chest that expands more by the second, threatening to break me apart from the inside. (p. 10)

The only difference is that Susan might not **feel like she's going to throw up**, and from what I can tell, **her hands aren't shaking so hard** she has to clutch the hem of her shirt to steady them. (p. 11)

Notons, au regard de la stylistique, que, pour la troisième citation ci-dessus, Roth fait une description miroir. En décrivant un autre personnage à l'aide de négations, Roth décrit en réalité Beatrice par opposition sémantique : les mains de Beatrice tremblent tellement qu'elle s'agrippe à son t-shirt pour les calmer. Nous avons commenté ce processus chez Tahir également (chapitre V, 1.1.4), qui permettait au personnage narrateur de s'auto-décrire de manière organique, en l'absence d'un objet dans le récit qui pourrait justifier une auto-description.

À la suite de ce test (chapitre deux, pages 12 à 17), Beatrice est confrontée à la réalité suivante : son test n'est pas concluant. En outre, son comportement lors de la simulation ne permet pas de déterminer si elle agit selon son honnêteté, son courage, son abnégation, son amicalité ou son intelligence. Roth emploie ainsi deux néologismes au cœur de l'allégorie que constitue le roman : « Factionless » et « Divergent ». Le mot « divergent » n'est pas de son

invention, mais le sens dans lequel il est employé dans le roman en fait un néologisme, en ce qu'il désigne les humains qui cumulent plusieurs valeurs morales et ne rentrent donc pas dans les cases, si l'on peut dire.

Si nous nous intéressons au mot « *factionless* » tout d'abord, qui trouve ici sa première occurrence, Roth le définit ainsi via la pensée anxieuse de Beatrice :

What if they tell me I'm not cut out for any faction? I would have to live on the streets, with the *factionless*. I can't do that. To live *factionless* is not just to live in poverty and discomfort; it is to live divorced from society, separated from the most important thing in life: community.

My mother told me once that we can't survive alone, but even if we could, we wouldn't want to. Without a faction, we have no purpose and no reason to live. (p. 20)

D'un point de vue morpho-syntaxique, il nous semble impossible d'éviter la proximité entre le néologisme de Roth et le mot « *homeless* », qui désigne les sans-abris en anglais. On pourrait facilement imaginer des formulations du type « *those without faction* » ou encore des termes génériques comme *outcast* ou *castaways*. Le mot *homeless* n'apparaît d'ailleurs à aucun moment dans le discours.

Cependant, le terme ne définit pas uniquement le fait d'être pauvre et sans domicile. Roth le précise ici : il s'agit de vivre en marge de la société, hors de la communauté. C'est là que la notion de personnage narrant (qui correspondrait à la terminologie classique de *narrateur homodiégétique*) prend tout son sens et il faut attribuer ces paroles à Beatrice, le personnage lui-même, et ne pas les interpréter comme une vérité décrivant le monde narratif de Roth. Beatrice, par ailleurs, mentionne « ma mère m'a dit ». À seize ans, elle n'a pas encore remis en cause les « vérités » socio-politiques émises par ses parents. Si nous réfléchissons à cette idée un instant, les paroles de Beatrice n'ont pas de sens.

Les « *factionless* », certes exclus des partenariats entre les factions, forment en vérité une communauté à l'extérieur de la communauté formée par les cinq factions et Roth explore cela au troisième volume de la série. Ainsi, dans un premier temps, la notion de « *factionless* » appelle dans le monde réel le fait de ne pas trouver sa place dans la société. Il faut aussi noter, de manière plus directe encore, qu'elle fait référence au simple fait de ne pas trouver d'emploi une fois l'âge adulte atteint. Rappelons que *Divergent* est publié en 2011, trois ans seulement après la crise économique mondiale de 2008, qui touche particulièrement les États-Unis et les populations les plus modestes.

Par la suite, la description des « *factionless* » vient ajouter une autre dimension au roman et participer à la dynamique identificatoire :

This is where the *factionless* live. Because they failed to complete initiation into whatever faction they chose, they live in poverty, doing the work no one else wants to do. They are janitors and

construction workers and garbage collectors; they make fabric and operate trains and drive buses. In return for their work they get food and clothing, but, as my mother says, not enough of either. (p. 25)

Jusqu'ici, le parallèle entre « homeless » et « factionless » demeurerait intact. Le passage que nous mettons en exergue vient cependant briser ce miroir entre le monde réel et le monde narratif de Roth. En effet, les « factionless » ne sont pas *uniquement* des gens vivant dans la rue : ils occupent dans ce monde narratif les emplois « que personne ne veut », selon Beatrice. Ils sont le personnel d'entretien, les ouvriers de chantier, les conducteurs de transports en commun ou encore les éboueurs. Nous aurions très bien pu imaginer, comme c'est le cas dans d'autres œuvres dystopiques plus sombres, que les « factionless » soient traités d'une manière très différente dans le roman. Nous nous égarons dans la noirceur dans un but rhétorique mais il aurait été possible, par exemple, qu'ils soient réduits en esclavage, exilés de la ville ou même exterminés. Si ce n'est leur statut forcé de sans-abris, leur position n'est en soi pas *dramatiquement* dystopique. Ils exercent en réalité les métiers qui, dans le monde réel, ne requièrent pas d'études, ne génèrent pas de revenus élevés et sont ainsi perçus par « les élites » par le terme péjoratif de « sous-métier ».

Via les propos de Beatrice, Roth ne verbalise pas seulement l'anxiété des jeunes adultes à l'idée de ne pas trouver leur voie mais observe aussi, par le prisme de la fiction, une société américaine élitiste pour qui ces métiers sont le résultat d'un échec d'être des membres prospères de la communauté et de se conformer à ses règles et ses valeurs morales. Tout au long du roman, elle développe par ailleurs cette profonde angoisse des jeunes adultes face à l'échec à travers la voix de Beatrice : « I would rather be dead than empty, like the factionless. » (p. 54)

Puis :

“What makes you think I want to go home?” I ask, my cheeks hot. “You think I can't handle this or something?”

“It's not that.” He shakes his head. “It's not that you can't, it's that you shouldn't have to. You should be happy.”

“[Dauntless] is what I chose. This is it.” [...] “Besides, Robert. **The goal of my life isn't just . . . to be happy.**”

“Wouldn't it be easier if it was, though?” he says. (p. 127)

Outre la violence de la première citation, où Beatrice exprime qu'elle préférerait la mort à l'exclusion communautaire, la seconde soulève un point plus subtil et de nature véritablement philosophique. Si nous regardons le passage en gras, Beatrice défend auprès d'un jeune membre de la faction des Amity (qui, dans le monde narratif de Roth, mènent une vie plutôt pastorale et qui représentent la faction la plus proche de la nature) sa tentative d'appartenir aux Dauntless qui est semée d'embûches. À nouveau, il nous faut regarder la stylistique, et plus particulièrement la ponctuation ici, car la réponse de Beatrice signifie bien : « Le but de ma vie n'est pas simplement... d'être heureuse » et non pas « le but de ma vie n'est pas...simplement

d'être heureuse ». Le placement des points de suspension détermine le sens, car si « just » était relié au segment « to be happy », cela signifierait que le but de Beatrice *est* d'être heureuse mais pas *uniquement* d'être heureuse. La phrase d'origine signifie que le bonheur n'est *pas* le but de sa vie. « Just » revêt donc un sens presque péjoratif ici où la recherche du bonheur est subordonnée à la recherche... *d'autre chose* de plus important.

Roth nous présente ainsi une adolescente si angoissée par sa peur de l'échec sociétal qu'elle en vient, à seize ans, à ne pas se préoccuper de son propre bonheur. En lien direct avec l'élitisme que nous évoquons plus haut, ce passage trahit une vision de la société américaine dont la poursuite du bonheur des individus n'est pas l'objectif, contrairement à d'autres aspirations telles que la réussite économique-sociale, les richesses matérielles, le progrès ou encore l'appartenance à une communauté.

Le second néologisme de Roth, qui donne son titre à la série de romans, est le mot « divergent ». La nature du terme constitue véritablement unes des intrigues de ce premier tome. Ainsi, il sera plus pertinent de l'analyser lors de l'étude de la structure narrative du roman. Toutefois, il est lui aussi vecteur d'identification et fonctionne en quelque sorte comme un repoussoir face à la notion de « factionless ». La première mention est faite par le personnage secondaire de Tori, au chapitre trois :

My conclusion," [Tori] explains, "is that you display equal aptitude for Abnegation, Dauntless, and Erudite. People who get this kind of result are . . ." She looks over her shoulder like she expects someone to appear behind her. ". . . are called . . . **Divergent.**" [...]

"Beatrice," she says, "under no circumstances should you share that information with anyone. This is very important." [...] I don't mean you shouldn't share them now; I mean you should never share them with anyone, ever, no matter what happens. Divergence is extremely dangerous. You understand?" (p. 22)

À ce stade du roman (et pendant de nombreux chapitres), la *divergence* n'est pas expliquée. Beatrice l'associe uniquement au danger, à la suite de l'avertissement de Tori, et en fait son secret. La véritable nature du terme n'est révélée que dans la dernière partie du roman, lorsque la mère de Beatrice lui apprend qu'elle est aussi divergente et explicite le phénomène :

"Every faction conditions its members to think and act a certain way. And most people do it. For most people, it's not hard to learn, to find a pattern of thought that works and stay that way." She touches my uninjured shoulder and smiles. "But our minds move in a dozen different directions. We can't be confined to one way of thinking, and that terrifies our leaders. It means we can't be controlled. And it means that no matter what they do, we will always cause trouble for them."

I feel like someone breathed new air into my lungs. I am not Abnegation. I am not Dauntless. I am Divergent.

And I can't be controlled. (pp. 441-442)

Ici, Roth invite le lecteur jeune adulte à se projeter dans la situation de Beatrice qui, tout au long du roman, est tiraillée par les valeurs contradictoires et conflictuelles de son enfance (celles inculquées par la faction des Abnegation, comme le sacrifice de soi) et celles qu'elle

doit adopter pour survivre au monde adulte (symbolisées par son initiation au sein des Dauntless, qui prônent le courage). Beatrice tente par ailleurs de réconcilier ces valeurs, que son environnement considère comme contradictoires et irréconciliables. Alors qu'elle tente d'extirper Tobias/Four de la simulation qui l'a plongé dans une sorte d'hypnose et le pousse à la voir comme un ennemi (alors que les deux personnages entretiennent à ce moment-là une relation romantique), Beatrice réalise qu'elle n'a d'autre choix que de risquer sa propre vie pour permettre à Tobias de reprendre le contrôle de lui-même :

What did Tobias tell me? *Selflessness and bravery aren't that different.* [...] I release the trigger of my gun and drop it. Before I can lose my nerve, I turn and press my forehead to the barrel of the gun behind me.

Shoot me instead. (p. 396)

Les factions se font ainsi imitations symboliques des choix professionnels ou scolaires effectués par le lecteur jeune adulte dans le monde réel, qui peuvent venir l'enfermer dans un mode de vie ou de pensée en conflit avec son sens moral ou ses propres valeurs. Stylistiquement, Beatrice exprime ici un soulagement dans l'avant-dernière citation ci-dessus, comme si elle n'avait fait que suffoquer jusqu'à cette révélation. Elle n'est ni Abnegation, ni Dauntless. Elle n'appartient ni à la case A ni à la case B. Tout comme le lecteur jeune adulte, qui appartient peut-être à tel groupe ethnique, tel milieu social ou a effectué tel cursus scolaire ou entamé tel parcours professionnel, n'est pas condamné à une seule étiquette sociale.

Le personnage de Beatrice n'est pas non plus le seul à exprimer ce désir et Roth verbalise cette notion de la manière la plus explicite via la voix de Tobias/Four : « “We've all started to put down the virtues of the other factions in the process of bolstering our own. I don't want to do that. I want to be brave, and selfless, and smart, and kind, and honest.” » (p. 405)

Il s'agit donc de permettre au lecteur de s'identifier à des personnages jeunes adultes en pleine quête d'eux-mêmes, qui refusent la labélisation et revendiquent une forme de *pluralité identitaire*, dans une perspective holistique de l'identité. La divergence vient symboliser la liberté d'agir et de penser en accord avec *chacune* des valeurs morales qui sont en eux (qu'elles relèvent de l'enfance ou des débuts de l'âge adulte) sans devoir en sacrifier certaines pour rentrer dans une case socio-économique.

1.2.4 Beatrice devient « Tris » : jeune adulte en émancipation grâce à la réappropriation du corps

Comme nous l'avons vu en 1.2.1, le personnage de Beatrice est issu de la faction des Abnegation, que Roth conçoit comme un groupe social qui pousse l'abnégation jusqu'à son

extrême, transformant le don de soi en véritable « oubli de soi ». Rappelons que la notion d'abnégation désigne le « sacrifice volontaire de soi-même, de son intérêt »⁸⁰. Cette abnégation absolue, à laquelle Beatrice ne parvient pas à se conformer, est ce qui la pousse à quitter sa faction et rejoindre les Dauntless. Nous assistons ainsi, via son parcours initiatique (qui est *littéralement* un parcours initiatique en plusieurs étapes à partir du chapitre six) à une déconstruction du moi qui prend plusieurs formes et vient permettre au lecteur jeune adulte de s'identifier au renouveau identitaire du personnage quittant l'enfance.

Cette transformation s'effectue à deux niveaux : celui du corps (qui inclue le rapport de Beatrice à son propre corps et le développement de sa sexualité) et celui de l'esprit (qui influera sur le comportement de Beatrice et ses valeurs morales). Avant de nous intéresser à ces deux dimensions, il faut d'ores et déjà observer le premier jalon de cette émancipation (techniquement, le *second*, si nous prenons en compte sa décision de quitter le foyer familial, que nous avons décrite en 1.2.1), qui vient transcender la dichotomie corps/esprit et englober le personnage tout entier : son changement d'identité.

“What’s your name?”

“Um . . .” I don’t know why I hesitate. But “Beatrice” just doesn’t sound right anymore.

“Think about it,” he says, a faint smile curling his lips. “You don’t get to pick again.”

A new place, a new name. I can be remade here.

“Tris,” I say firmly.

“Tris,” Lauren repeats, grinning. “Make the announcement, Four.”

The boy—Four—looks over his shoulder and shouts, “First jumper—Tris!” (p. 60)

Ce passage se trouve au chapitre six, qui marque l'entrée de Beatrice dans le monde des Dauntless, et, bien qu'il soit relativement court, Roth s'assure d'attirer l'attention sur le cheminement de pensée de son personnage via les deux phrases en gras. Le changement d'identité de Beatrice (que nous nommerons Tris pour le reste de cette étude) correspond, au niveau identificatoire, à la volonté du jeune adulte de se forger *son* identité. Ce phénomène trouve bien sûr sa source dans le réel, lorsque les enfants souhaitent s'affranchir d'un surnom donné par la famille ou se faire appeler par leur prénom complet plutôt que par un diminutif. Certains travaux en psychologie étudient notamment la manière dont le nom « participe au développement du concept de soi de l'individu » (Guegen *et al.*, 2005).

La notion d'identité, ou de *double identité*, via le nom/prénom, est un motif récurrent dans les histoires, tout particulièrement dans les œuvres de l'imaginaire (de surcroît à l'ère du numérique et des pseudonymes sur internet). Les esprits créatifs se jouent souvent de cette notion et le genre qui l'exploite le plus ouvertement est celui de la bande dessinée au regard des super-héros, dont la majorité sont victimes de cette dichotomie. Le personnage de *Batman*

⁸⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/abnegation>

(Kane et Finger, 1939) est particulièrement intéressant à cet égard, via sa psychologie (voire même *pathologie*). Si *Bruce Wayne* est le nom de naissance du personnage, les scénaristes au fil du temps se jouent souvent du fait que la véritable identité—le nom—du personnage est celle qu'il a lui-même créée suite au traumatisme causé par l'assassinat de ses parents : Batman. Dans l'exemple suivant, issu de l'adaptation visuelle *Batman Beyond* (Dini, Timm et Burnett, 1999), le personnage échange avec son jeune protégé à propos d'un ennemi ayant tenté de le rendre fou en lui faisant entendre des voix :

Terry McGinnis:
 Why were you so sure those voices weren't coming from you?
 Bruce Wayne:
 Well, first, I know I'm not psychotic—
 Terry McGinnis:
 I hope the other reason is more convincing...
 Bruce Wayne:
 —and second, the voice kept calling me 'Bruce'. In my mind, that's not what I call myself.
 (Épisode sept, « Shriek », 1999)

Dans *Divergent*, ce changement de nom est pour Tris une renaissance dès l'entrée dans l'inconnu. Le personnage laisse mourir son nom afin de renaître sous un autre ; un nom qu'elle a choisi. Notons par ailleurs le caractère onomastique du nom chrétien choisi par Roth pour son personnage. *Beatrice*, du latin *beatrice*, étymologiquement dérivé de **bēātīfīcō** : « qui apporte le bonheur »⁸¹. Le nom de naissance de Beatrice est en lien direct avec la notion d'abnégation et de don de soi. « Tris », par comparaison, est étymologiquement vide, ce qui est parfois le cas pour les prénoms fictifs des œuvres de l'imaginaire, nous semble-t-il. Toutefois, si elle s'affranchit de cette identité afin de s'en créer une nouvelle au début du roman, son nom de naissance, *Beatrice*, revêtera toute son importance à la toute fin de la saga (au troisième volume, *Allegiant*, chapitre cinquante) lorsqu'elle donnera sa vie afin de sauver les habitants de la ville. Un mouvement cyclique de mort et de renaissance qui marque le début et la fin de la saga.

Une fois ce profond changement identitaire effectué, l'émancipation de Tris passe par la dimension physique, par une véritable *réappropriation du corps*, puis par l'exploration de sa sexualité. Comme nous le précisons plus tôt, la faction des Abnégation interdit toute vanité, et de ce fait tout amour propre (sur le plan corporel). Nous l'avons vu lors de la première scène qui introduit Tris, celle du miroir à la première page du roman. Tris est habituée à dissimuler son corps : « The gray clothes, the plain hairstyle, and the unassuming demeanor of my faction are supposed to make it easier for me to forget myself, and easier for everyone else to forget me too. » (p. 6) Ainsi, dès son entrée chez les Dauntless, on observe un premier geste qui vient déconstruire ce comportement :

⁸¹ <https://gaffiot.org/32344>

Ooh. Scandalous! A Stiff's flashing some skin!"

I lift my head. "Stiff" is slang for Abnegation, and I'm the only one here. Peter points at me, smirking. I hear laughter. **My cheeks heat up, and I let my sleeve fall.**[...] My hands fumble along the collar of my shirt and find the button that secures it shut. After a few tries, I undo the hooks from collar to hem, and pull it off my shoulders. Beneath it, I wear a gray T-shirt. **It is tighter than any other clothes I own, and no one has ever seen me in it before.** I ball up my outer shirt and look over my shoulder, at Peter. I throw the ball of fabric at him as hard as I can, my jaw clenched. It hits him in the chest. He stares at me. (pp. 57-58)

Dans ce passage, « my cheeks heat up », qui traduit la manifestation physiologique de l'embarras que Tris éprouve, vient s'associer à la description de son T-shirt, qui est « son vêtement le plus serré » et dans lequel « personne ne l'a jamais vue ». Le mot « tighter », qui traduit « près du corps », implique que les formes de Tris se devinent, que son corps n'a jamais été exposé de cette manière et qu'elle en a conscience. Néanmoins, la décision de se déshabiller émane bien d'elle et elle va même jusqu'à provoquer Peter en lui lançant le T-shirt qu'elle portait au-dessus. Aussi insignifiant puisse-t-il paraître, cet acte est le premier qui fait état de cette réappropriation corporelle. La deuxième instance intervient peu après :

Then [Christina] holds up a black pencil. "Eyeliner," she says.

"You aren't going to be able to make me pretty, you know."

[...] I open my eyes and for the first time stare openly at **my own reflection.** [...] My eyes were blue before, but a dull, grayish blue—the eyeliner makes them piercing. With my hair framing my face, my features look softer and fuller. **I am not pretty**— my eyes are too big and my nose is too long—but I can see that Christina is right. My face is noticeable. Looking at myself now isn't like seeing myself for the first time; it's like seeing someone else for the first time. **Beatrice was a girl I saw in stolen moments at the mirror,** who kept quiet at the dinner table. **This** is someone whose eyes claim mine and don't release me; **this is Tris.** (pp. 86-87)

Plusieurs éléments sont à analyser ici. Premièrement, les deux occurrences du mot « pretty ». L'implicature stylistique de la première est double : premièrement, « I am not pretty » puis « making me pretty is impossible » à travers l'expression « to be able to » qui suit une négation. Cela ne laisse aucun doute quant au rapport de Tris face à son propre visage : elle ne se trouve pas jolie et, pour elle, être jolie lui est tout simplement impossible. Ce sentiment est renforcé par la deuxième occurrence, qui intervient malgré le fait qu'elle soit en train de réévaluer sa propre image d'elle-même ; elle n'est, selon elle, *toujours pas* jolie. Ceci trahit à quel point le personnage a été poussé à ne pas apprécier son propre corps. L'idée qu'elle puisse être jolie lui est tout simplement impossible psychologiquement.

Au regard de la dimension identificatoire, cette scène convoque possiblement les premières « séances de maquillage entre filles ». Comme il s'agit de la première fois pour Tris, ce passage revêt presque la forme d'un autre rituel qui la lie au personnage de Christina et qui, pour beaucoup d'adolescentes, correspond à un des jalons de leur entrée dans la puberté et le début de leur identification en tant que femme (en France, par exemple, 49% des jeunes filles

commencent à porter du maquillage entre quatorze et dix-sept ans⁸²). On pourrait y voir là un cliché de la part de Roth, tout particulièrement au regard des mouvements féministes qui parfois critiquent le « diktat » du port du maquillage pour les femmes et tentent de le dissocier des standards de beauté. Si se maquiller fait partie des éléments qui font entrer les jeunes filles dans leur féminité adulte, qu'en est-il de celles qui ne le font pas... ? Il paraît difficile de nier que le port du maquillage est une pratique féminine vieille de plusieurs millénaires et fait partie du quotidien de nombre de jeunes filles et de femmes à travers le monde, en particulier en occident (en 2017 aux États-Unis, 31% des femmes âgées entre dix-huit et vingt-neuf ans affirmaient porter du maquillage tous les jours et 35% plusieurs fois par semaine⁸³). Ainsi, il nous paraît plus judicieux de considérer que Roth, plutôt que de perpétuer un quelconque diktat, représente ici la réalité d'un grand nombre de jeunes lectrices grâce à la réappropriation du corps par la jeune fille qu'est Tris.

Enfin, nous assistons également à une rupture identitaire à travers le rapport au corps, lorsque Tris utilise son propre nom de naissance comme si elle parlait d'une autre personne, de surcroît au temps du passé : « Beatrice was a girl ». Ensuite, les deux occurrences de « this » effectuent un fléchage vers « my own reflection » (autrement dit « the person in the mirror I'm looking at », et sont suivies du temps présent associés à « Tris ». Le personnage effectue ainsi une distanciation à la fois temporelle (Beatrice correspond au passé et Tris correspond au présent) et psychique grâce à l'affrontement des deux prénoms. De surcroît, la phrase « a girl I saw in stolen moments at the mirror » est un écho direct à la toute première scène du roman.

Bien plus tard dans le roman, deux autres passages viennent rappeler la scène initiale :

I step to the side so I stand in front of the mirror. I see muscles that I couldn't see before in my arms, legs, and stomach. I pinch my side, where a layer of fat used to hint at curves to come. Nothing. Dauntless initiation has stolen whatever softness my body had. **Is that good, or bad?** (pp. 167-168)

Puis :

Christina also persuaded me to purchase **a shirt that exposes my shoulders and collarbone**, and to line my eyes with black pencil again. I don't bother objecting to her makeover attempts anymore. Especially since I find myself enjoying them. (p. 246)

Roth ponctue ainsi le roman de passages où Tris observe son propre corps et évalue les changements qui s'opèrent en elle. Le premier souligne sa transformation physique dû à l'entraînement qu'elle suit pendant plusieurs semaines au sein des Dauntless. Le texte en gras traduit de manière réaliste l'incertitude de Tris face à ces changements. Elle gagne certes en force et son corps se muscle, mais le verbe « stolen » suggère que cette transformation lui *enlève*

⁸² <https://www.statista.com/statistics/764684/age-to-start-makeup-francaises/>

⁸³ <https://www.statista.com/statistics/713178/makeup-use-frequency-by-age/>

aussi quelque chose. Et elle ne parvient à l'identifier qu'avec le mot « softness », qui, ici, relève du physique mais appelle en réalité l'aspect psychique également, puisque son entraînement la force souvent à être violente envers les autres. Le deuxième passage (à la suite de celui que nous citons plus haut) montre que Tris est plus à l'aise avec son corps via ses choix vestimentaires et son rapport avec le maquillage ; une pratique qu'elle vient à apprécier.

Un des autres éléments notoires quant à ce phénomène est le motif des tatouages, qui occupe une place importante dans le roman. Bien que la pratique soit plus répandue de nos jours, le tatouage constitue encore parfois un tabou et s'associe souvent à des stéréotypes. Roth le mentionne très tôt dans le roman et l'associe directement à la faction des Dauntless :

I pause by a window in the E Wing and wait for the Dauntless to arrive. I do this every morning. At exactly 7:25, the Dauntless prove their bravery by jumping from a moving train.

My father calls the Dauntless “hellions.” **They are pierced, tattooed, and black-clothed.** (p. 7)

Dès cet instant, Roth suggère avec « I do this every morning » qu'il s'agit d'une sorte de rituel pour Tris, qui admire la faction qu'elle rêve secrètement de rejoindre. Les Dauntless, même lorsqu'ils sont jeunes, portent des piercings, des tatouages et sont habillés en noir, véhiculant peut-être l'image de « l'adolescent rebelle », les modifications corporelles étant souvent perçues comme contestataires. Néanmoins Roth enrichit cette thématique par la suite et le tatouage vient revêtir sa valeur presque tribale, comme c'est le cas dans certaines cultures comme les Maori en Polynésie ou les Samoa de Nouvelle-Zélande. Au chapitre huit, Tris et les autres personnages qui passent ensemble les tests des Dauntless décident de se faire tatouer, ce qui cimenterait leur lien social. Pour Tris, cela revêt bien sûr une importance particulière face à son éducation au sein des Abnegation :

Abnegation sees art as impractical, and its appreciation as time that could be spent serving others, so though I have seen works of art in textbooks, I have never been in a decorated room before. (p. 89)

Face à cela, l'idée d'un tatouage, en ce qu'il constituerait de l'art corporel, est inimaginable pour la jeune fille qu'elle était. Dans cette optique de transformation cependant, Tris choisit de se faire tatouer :

“Want a tattoo?” [Tori] says.

The bird sketch holds my attention. I never intended to get pierced or tattooed when I came here. I know that **if I do, it will place another wedge between me and my family that I can never remove.** And if my life here continues as it has been, it may soon be the least of the wedges between us. [...]

“Yes,” I say. “Three of these flying birds.”

I touch my collarbone, marking the path of their flight—toward my heart. **One for each member of the family I left behind.** (p. 90)

Toujours dans cette même dynamique d'introspection, Tris perçoit le tatouage comme un autre jalon dans la séparation qu'elle traverse avec sa famille et son ancienne identité (avec

le mot « wedge »). Le tatouage constitue ainsi une autre étape dans son appropriation du corps découlant d'un choix conscient. Et, paradoxalement, comme le tatouage symbolise les membres de sa famille, il l'ancre (ou *encre*, nous permettrons-nous) Tris dans son passé aussi bien qu'il marque son appartenance à sa nouvelle vie. Il est symbole d'émancipation aussi bien que d'attachement perpétuel et, ici, littéralement indélébile. Elle se fera tatouer à deux autres reprises (au chapitres dix-neuf et vingt-cinq), respectivement le symbole de la faction des Abnegation et des Dauntless, qui représentent les deux tendances morales qu'elle perçoit être en conflit en elle. Nous notons également que le tatouage représentant Abnegation est acquis par Tris juste après la mort d'un ami l'ayant trahi, pour qui elle se sent coupable de ne *pas* ressentir de compassion : « That symbol is a part of my identity, and it felt important to me that I wear it on my skin. » (p. 316)

Enfin, comme elle le fera vis-à-vis de son changement psychologique, Tris franchit un cap d'acceptation d'elle-même marquant son émancipation et la réappropriation de son corps : « Maybe I should be [ashamed] too. I'm tattooed, loose-haired, and wearing tight clothes. But I'm just not. » (p. 351)

Outre le rapport de Tris à son propre corps que nous venons d'explorer, l'autre dimension que prend cette réappropriation est celle de son rapport au corps d'autrui. Autrement dit, il s'agit de son rapport à la sexualité, sur lequel nous reviendrons.

1.2.5 Tris, jeune adulte en émancipation sociale et morale

Comme elle le fait pour la dimension physique de Tris, Roth procède graduellement pour décrire l'émancipation de son personnage, qui prend la forme d'une émancipation familiale et sociale (au regard de l'ancienne faction de Tris). Bien entendu, cette transformation n'est pas linéaire et unidirectionnelle. Roth en fait un subtil mouvement de timidité, de réussite et d'échec. Il s'agit de *trois pas en avant, un pas en arrière*, en quelque sorte, puisque les deux tendances morales (le courage et l'abnégation poussée à l'extrême) et les comportements qui en découlent se livrent bataille dans la psyché de la jeune fille. Roth crée ainsi une sorte d'hybridité qui évolue sans cesse au travers des pensées et des actes de Tris.

Dans un premier temps, immédiatement après l'entrée dans le monde des Dauntless, le groupe social de Tris est marqué par cette hybridité, car il est uniquement composé de jeunes gens qui effectuent leur transition au sein des Dauntless (les « transferts »). Ainsi, il est plus facile pour Tris de demeurer dans cet entre-deux, puisque son entourage fait de même à différents degrés. Par exemple :

“You’ve never had a hamburger before?” asks Christina, her eyes wide.
 “No,” I say. “Is that what it’s called?”

“Stiffs eat plain food,” Four says, nodding at Christina.
 “Why?” she asks.
 I shrug. “Extravagance is considered self-indulgent and unnecessary.” (p. 66)

Précisons que « stiff », en tant que substantif ici, ne correspond pas à l'emploi d'argot parfois utilisé dans le milieu policier pour désigner un cadavre⁸⁴. Il s'agit d'un néologisme et d'une insulte au sein du monde narratif de Roth pour désigner les Abnegation, en référence à leur mode de vie austère. Observons la manière dont Tris répond pour expliquer le comportement de son ancienne faction. Elle ne dit pas « Abnegation people think that... » ou encore « we eat plain food because... » mais délivre la croyance comme s'il s'agissait d'une simple vérité, grâce à une phrase déclarative qui emploie la copule « be », à la manière d'un texte religieux qui édicte ses règles (bien que le mot « considered » vienne tempérer le propos ici). L'exemple suivant illustre le même phénomène : « My family would never approve of me firing a gun. They would say that guns are used for self-defense, if not violence, and therefore **they are self-serving.** » (p. 78) Ici encore, Tris se trouve dans une nouvelle sphère mais son éducation est en dissonance directe avec ses actes et elle en a conscience. La citation suivante rappelle l'avant-dernière :

“I think they know we're talking about them,” I say.
 “So? They already know I hate them.”
 “They do? How?”

Christina fakes a smile at them and waves. I look down, my cheeks warm. **I shouldn't be gossiping anyway. Gossiping is self-indulgent.** (pp. 93-94)

Ici, Tris échange à nouveau avec Christina, une de ses nouvelles connaissances parmi les transferts, et, bien qu'elle s'adonne clairement au commérage, est immédiatement rappelée à l'ordre par ses propres pensées. « I look down, my cheeks warm » est un indice physiologique et comportemental de honte et la manière dont elle exprime est la source de sa honte. « Gossiping is self-indulgent » montre à nouveau qu'elle perçoit encore cette idée comme une vérité absolue, via l'emploi de la copule « be ». Roth expose habilement ces reflexes psychologiques chez son personnage en montrant à quel point son passé entre en collision avec son nouvel environnement et les nouveaux comportements qu'elle tente d'adopter, illustrant à la fois de manière identificatoire la façon dont l'adolescente s'émancipe psychologiquement de ses parents mais aussi l'ampleur de la résistance de l'esprit humain face au changement.

Toujours dans cette optique, nous observons une charnière importante dans la caractérisation de Tris, qui s'articule entre les chapitres dix et onze :

In less than a week, the Dauntless-born initiates will find their families on the Pit floor, or in the glass building above the compound, and do whatever it is **the Dauntless do when they reunite.** (p. 116)

⁸⁴ https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/stiff_3

We learned about faction jobs in school. **The Dauntless have limited options. We can** guard the fence or work for the security of our city. We can work in the Dauntless compound, drawing tattoos or making weapons or even fighting each other for entertainment. Or we can work for the Dauntless leaders. That sounds like my best option. (p. 125)

Cette charnière mérite un commentaire d'ordre stylistique et nous souhaitons attirer l'attention sur l'utilisation des pronoms ici. En effet, depuis le début du roman, lorsque Tris fait référence aux Dauntless, elle utilise la troisième personne : « they » ou « them », comme c'est le cas pour la première citation ci-dessus. Ceci s'explique, puisqu'il s'agit d'un groupe communautaire dont elle ne fait *pas* partie. La seconde citation, en revanche, est la première occurrence du pronom « we » en référence aux Dauntless. Tris étant le personnage narrant, elle est nécessairement incluse dans ce « we » dont l'antécédent est « The Dauntless » dans la phrase qui précède. Ainsi, et ce malgré le fait qu'elle soit encore en phase d'initiation, Tris s'identifie désormais au groupe, dont elle s'excluait mentalement jusqu'ici. Et ce passage trouve son écho inverse plus tard dans le roman :

I frown and pull back. That is a lesson that **members of Abnegation** learn—guilt as a tool, rather than a weapon against the self. It is a line straight from one of my father's lectures at our weekly meetings. (pp. 314-315)

Tris ne pense pas « that is a lesson that *we* learn ». Elle emploie « members of abnegation », parmi lesquels elle ne s'inclue pas, ce qui démontre qu'elle ne s'identifie plus comme faisant partie de la communauté.

Après ce « cap psychique » franchi, et au regard des évènements que nous étudierons dans la structure du roman, Tris s'identifie de plus en plus au comportement des Dauntless. Sur ce même plan d'appartenance communautaire, un second mouvement est identifiable au chapitre dix-sept, lorsque Tris se lie d'amitié avec les adolescents désignés comme les « Dauntless-born initiates ». Il s'agit des jeunes qui, avant leur période d'initiation, faisaient déjà partie des Dauntless car ils y sont nés : « “Pretty sure we can't call you ‘Stiff’ anymore,” Shauna says. She nods. “Tris.” » (p. 224)

Dans ce passage, il s'agit encore pour Tris d'effeuiller une nouvelle couche identitaire, puisque Shauna (un personnage secondaire qui fait partie des Dauntless-born) l'appelle par le nom qu'elle a choisi au lieu de l'insulte qui désigne son ancienne faction. Après avoir été acceptée par ses amis qui se trouvent dans le même entre-deux qu'elle (les « transferts »), Tris est acceptée par les Dauntless-born, faisant ainsi un nouveau pas vers son nouvel environnement social.

Cependant, ces différentes étapes franchies la poussent irrémédiablement à une crise identitaire et un état de confusion dans ses attitudes :

I sweep-kick [Molly's] legs out from under her, and she falls hard on the ground, sending dust into the air. I pull my foot back and kick as hard as I can at her ribs.

My mother and father would not approve of my kicking someone when she's down.

I don't care.

She curls into a ball to protect her side, and I kick again, this time hitting her in the stomach. Like a child. I kick again, this time hitting her in the face. Blood springs from her nose and spreads over her face. Look at her. Another kick hits her in the chest. (pp. 173-174)

Ce passage intervient après que le personnage de Molly (son adversaire) a participé à l'humiliation de Tris dans les dortoirs, l'ayant forcée à se montrer momentanément nue. Il y a donc un désir de vengeance évident derrière la violence de cette scène. Une violence qui déclenche une prise de conscience immédiate chez Tris, comme elle le fait systématiquement jusqu'ici : « My mother and father would not approve ». Néanmoins, pour la première fois, elle rejette cette pensée immédiatement : « I don't care ». Cette attitude, ce rejet des anciennes valeurs, et les questionnements internes qui en résultent s'expriment aussi à l'encontre du personnage d'Al, ce dernier l'ayant trahie :

“Stay away from me,” I say quietly. My body feels rigid and cold, and I am not angry, I am not hurt, I am nothing. I say, my voice low, “Never come near me again.”

Our eyes meet. His are dark and glassy. I am nothing.

“If you do, I swear to God I will kill you,” I say. “You coward.”

[...]

Somewhere inside me is a merciful, forgiving person. Somewhere there is **a girl** who tries to understand what people are going through, who accepts that people do evil things and that desperation leads them to darker places than they ever imagined. I swear **she exists**, and she hurts for the repentant boy I see in front of me. **But if I saw her, I wouldn't recognize her.** (pp. 299-300)

La menace verbale qui émane de Tris, face aux comportements du personnage au début du roman, prouve qu'elle a internalisé une violence certaine à travers les épreuves qu'elle traverse. Puis, dans la seconde partie de la citation, Tris identifie clairement la dissociation entre la personne qu'elle était et celle qu'elle est devenue. La jeune fille empreinte des valeurs des Abnegation, le pardon et la clémence (via « merciful » et « forgiving »), est encore en elle. Mais, tout au long de ce paragraphe, Tris évoque son moi passé de manière externe en utilisant la troisième personne : « she exists » et « I wouldn't recognize her ».

Mais, comme nous le disions plus haut : trois pas en avant, un pas en arrière. Alors que le dernier jour d'initiation se profile, marquant l'appartenance confirmée de Tris à la faction des Dauntless, Roth la plonge à nouveau dans l'introspection :

The dormitory, at least, is quiet. I stare at my plate of food. I just grabbed what looked good to me at the time, and now that I take a closer look, I realize that I chose a plain chicken breast, a scoop of peas, and a piece of brown bread. Abnegation food.

Abnegation is what I am. **It is what I am when I'm not thinking about what I'm doing.** It is what I am when I am put to the test. It is what I am even when I appear to be brave. Am I in the wrong faction? (p. 379)

Ce détail peut paraître anodin, néanmoins il fait état de la précision avec laquelle Roth construit le réalisme psychologique de son personnage. La phrase que nous mettons en caractères gras est directement liée à un automatisme, un comportement qui intervient lorsque Tris agit sans réfléchir à ses actions, aussi insignifiantes soient-elles. Par ailleurs, d'autres occurrences permettent d'aller au-delà des automatismes, qui appartiennent au règne du subconscient, et d'identifier ce que la discipline de la thérapie cognitivo-comportementale nomme les « core beliefs » (Powell *et al.*, 2008 ; Edgmon, 2016 ; Gautam *et al.*, 2020). Dans le cas de Tris, les comportements qui découlent de son éducation au sein des Abnegation l'ont poussée à adopter des comportements basés sur ce qu'elle a internalisé comme des vérités qui sont en réalité de *fausses croyances* (lorsque ces « core beliefs » sont erronés). Au regard du corps, par exemple, suite au déni du corps que sa faction pratique et que nous avons exploré à la partie précédente, elle a internalisé la fausse croyance : « I'm not pretty ». Et cette croyance vient prendre le dessus et se réaffirmer alors que ce qu'elle vit lui prouve le contraire. Les deux passages suivants l'illustrent :

[Four]'s figured out more about me than I have. And even though **it seems impossible that he could feel something for me, given all that I'm not...** maybe it isn't. » (p.336)

« “Sometimes I wonder,” I say, as calmly as I can, “**what's in it for you.** This . . . whatever it is.”

“What's in it for me,” he repeats. He steps back, shaking his head. “You're an idiot, Tris.”

“I am not an idiot,” I say. “Which is why I know that it's a little weird that, of all the girls you could have chosen, you chose me. So if you're just looking for . . . um, you know . . . that . . .”

“What? Sex?” He scowls at me. “You know, if that was all I wanted, you probably wouldn't be the first person I would go to.” (pp. 401-402)

Outre le doute, certes compréhensible et légitime, quant à l'intérêt romantique que lui porte Four/Tobias, la fausse croyance de Tris quant à son apparence et sa valeur en tant que personne la pousse à ne pas *comprendre* que Four puisse éprouver des sentiments pour elle. Sa fausse croyance, en dépit de tous les changements physiques et psychologiques dont elle a fait preuve, l'entrave et l'empêche de modifier ses comportements et son image d'elle-même en profondeur. Et, comme le démontre le passage que nous citons plus haut en apparence anodin concernant son choix de nourriture, ces fausses croyances et comportements affectent la dimension physique aussi bien que psychique du personnage.

Après ce mouvement d'aliénation des valeurs familiales et à la suite de cette crise identitaire, le personnage observe le changement en elle et peine à réconcilier la personne qu'elle est devenue avec celle qu'elle était. Mais elle ne rejette ni l'un ni l'autre pour autant et Roth exprime la peur de l'adolescente de la même manière qu'elle traite son rapport à la sexualité :

I almost forgot about this one. I feel the heft of a gun in my hand and curl my fingers around it, slipping my index finger over the trigger. A spotlight shines from the ceiling, its source unknown, and

standing in the center of its circle of light are my mother, my father, and my brother. [...] My worst fear: that my family will die, and that I will be responsible.

“Do it,” [Jeanine] says again, more insistent this time. “Do it or I’ll kill you.” (pp. 394-395)

Ici encore, il s’agit d’une simulation dans laquelle Tris doit faire face à ses peurs, et la dernière qu’elle doit affronter est un choix : tuer sa famille ou être tuée elle-même. Symboliquement, ce passage vient s’imbriquer avec le cheminement psychologique du personnage jusqu’ici. Sa famille symbolise son moi passé, l’austérité étouffante de sa faction, l’impossibilité de s’exprimer, le déni du corps et les comportements qui ont réprimé la confiance en soi de Tris, ce qu’elle a tenté de déraciner tout au long de son initiation. Mais le rejet n’est pas total, puisque les Abnegation représentent aussi la compassion, le pardon et le don de soi, des valeurs que Tris ne souhaite pas rejeter. Cependant, elle ne parvient pas à réconcilier tout cela avec ce qu’elle est devenue, avec la nouvelle personnalité qu’elle s’est forgée. Ainsi, laisser survivre son moi passé est une menace à son émancipation, presque comme une mort symbolique de son moi présent.

Les deux dernières étapes de ce premier tome au regard de ce phénomène d’émancipation prennent la forme d’un affrontement des valeurs, puis d’une conciliation. Concernant l’affrontement, comparons les deux passages suivants :

I shouldn’t speak again, but I can’t help myself. I blurt out, “Why are they doing this?”

“Why don’t you take this opportunity to listen to your father, Beatrice?” my mother says gently. It is phrased like a suggestion, not a command. (p. 35)

“What makes you think you have the right to shoot someone?” my father says as he follows me up the path. We pass the tattoo place. Where is Tori now? And Christina?

“Now isn’t the time for debates about ethics,” I say.

“Now is the perfect time,” he says, “because you will soon get the opportunity to shoot someone again, and if you don’t realize—”

“**Realize what?**” I say without turning around. “That every second I waste means another Abnegation dead and another Dauntless made into a murderer? I’ve realized that. Now it’s your turn.”

“There is a right way to do things.”

“What makes you so sure that you know what it is?” I say. (p. 466)

Dans le premier passage cité, issu du début du roman, Tris est complètement soumise à l’autorité parentale. Au-delà de cela, elle n’a même pas droit à la parole. Son père est celui qui a la parole et sa mère la rappelle à l’ordre immédiatement.

Dans le second passage, la confrontation est flagrante. En premier lieu, Tris défie son père quant à leur priorité immédiate : « now isn’t the time ». Elle a donc confiance en sa propre aptitude à mieux déterminer que son père ce qui est important à cet instant-là. En écho direct avec le passage cité au-dessus, elle lui coupe la parole. Au niveau conversationnel, c’est donc clairement Tris qui domine. Puis, le dernier échange cité vient faire culminer le changement qui s’est opéré chez Tris : « What makes you so sure you know what it is? » (« it » étant l’antécédent de « [the] right way to do things » dans la phrase qui précède). Au-delà de la

situation immédiate, cette phrase vient clore l'émancipation morale de Tris. Sans toutefois affirmer qu'elle est elle-même détentrice de « la bonne façon de faire », ce qu'il « faudrait » faire ou ce qu'il serait « moral » de faire, Tris remet directement en question les valeurs de son père et décide d'agir selon ses propres convictions.

Enfin, après avoir laissé s'affronter les valeurs morales anciennes et nouvelles en elle, la révélation quant à ce qu'est la divergence (voir 1.2.3) permet à Tris d'accepter et concilier les deux. En termes d'actes, ce changement s'exprime via la confrontation entre Tris et Tobias lorsque ce dernier est sous le contrôle de la simulation :

My father says—used to say—that there is power in self-sacrifice. I turn the gun in my hands and press it into Tobias's palm. (p. 476)

À nouveau, Tris mentionne les propos de son père. Cette fois cependant, elle ne le cite ni dans l'acceptation non-réfléchie, ni dans la défiance. Le principe qu'elle évoque, « there is power in self-sacrifice », est un principe qu'elle s'approprie et qu'elle associe aux comportements qu'elle a développés au sein des Dauntless, puisque son acte (donner le revolver à Tobias dans l'espoir de le réveiller alors qu'il tente de la tuer) est à la fois courageux *et* altruiste.

Roth conclut par ailleurs le roman sur cette conciliation, ce rapport transformé et identificatoire du jeune adulte avec les valeurs morales acquises durant l'enfance qui ont été remises en question face aux nouvelles expériences du parcours initiatique de Tris : « I am no longer Tris, the selfless, or Tris, the brave. I suppose that now, I must become more than either. » (p. 487)

1.2.6 Tris, un personnage vecteur d'empathie à travers l'identification

Jusqu'ici, en analysant le personnage de Tris, nous nous sommes intéressés à la dimension identificatoire du personnage (situationnelle et psychologique) et avons peu parlé de l'empathie. Ce qui, paradoxalement, n'était pas du tout le cas au regard des personnages de l'œuvre de Tahir, où les personnages, s'ils convoquaient les deux aspects, suscitaient plus souvent l'empathie que l'identification. Ce phénomène est peut-être dû à la différence de genre (entre science-fiction et fantasy), que nous évoquions en introduction de ce chapitre. Néanmoins, il nous amène à réaffirmer avec plus de conviction notre adhésion à la vision de Whiteley quant au phénomène de projection (chapitre III en 2.1.4.), qui plaçait la sympathie, l'empathie et l'identification sur un continuum que la projection englobe en son sein. Il serait donc en soi impossible de s'identifier à un personnage sans *au préalable* éprouver de l'empathie pour lui ; l'empathie étant une composante *sine qua non* de l'identification. En somme, les

phénomènes identificatoires que nous avons étudiés aux sous-parties précédentes seraient, *de facto*, des déclencheurs d'empathie.

Toutefois, la lecture de *Divergent* et l'analyse du personnage de Tris permettent aussi d'identifier des déclencheurs qui, s'ils relèvent de l'empathie, ne relèvent pas *nécessairement* de l'identification. Bien entendu, l'endroit où sera placé le curseur entre identification et empathie dépendra entièrement du lecteur, ce qui, il nous semble, rend impossible une analyse entièrement « objective ». Nous supposons que le personnage de Tris génère davantage l'identification chez les jeunes adultes et peut-être une identification accrue—si tant est que le genre/sexe du lecteur ait un impact que nous puissions mesurer—sur les jeunes femmes. Il ne sera pas impossible pour un adulte plus âgé de s'identifier avec le personnage de la même manière, selon le rapport qu'il ou elle entretient avec sa propre période d'émancipation. Néanmoins, nous souhaitons nous intéresser ici aux aspects de Tris qui sont plus susceptibles de déclencher l'empathie sans nécessairement déclencher l'identification et, dans cette optique, les similitudes avec Tahir semblent plus évidentes.

La situation initiale de Tris que nous avons décrite en 1.2.1 semble immédiatement, en elle-même, être un déclencheur d'empathie, et ce au regard de l'austérité du mode de vie des Abnegation. Le fait que Roth explore ce mode de vie dès le premier chapitre permet au lecteur de ressentir de l'empathie immédiatement face au mal-être (physique, émotionnel et moral) clairement exprimé par Tris au travers des passages que nous citons plus haut.

La dimension du personnage de Tris qui nous semble pertinente à l'égard de l'empathie, et qui est très similaire à la caractérisation de Laia chez Tahir, est la construction du personnage autour de l'idée de faiblesse, puis celle de la résilience (voir 1.1.2). Le premier jalon dans cette perspective de caractérisation autour de la faiblesse est l'interaction de Tris avec un homme faisant partie des factionless, au chapitre trois, lorsqu'elle est placée en tant que potentielle victime de harcèlement sexuel (voir 1.1.2).

Comparativement à Laia chez Tahir, cependant, Tris n'est pas placée en position de victime de manière prolongée et ininterrompue. À la suite de cette potentielle agression, Roth inverse la tendance et place Tris en position de force dès son entrée chez les Dauntless, puisqu'elle est la première à prendre la décision de sauter dans un trou béant alors que tous les autres « initiates » sont effrayés (dans les dernières pages du chapitre six). De la même manière, Tris adopte une attitude qui est radicalement opposée à la victimisation dès son arrivée chez les Dauntless : « He stares at me, and I don't look away. He isn't a dog, but the same rules apply. **Looking away is submissive. Looking him in the eye is a challenge.** It's my choice. » (p. 69)

Puis, la dynamique s'inverse à nouveau dès la première étape initiatique au sein des Dauntless. Comme il s'agit d'une série d'épreuves physiques, Tris est désavantagée par sa constitution physique et en a clairement conscience : « My odds, as the smallest initiate, as the

only Abnegation transfer, are not good. » (p. 72) Le lecteur est donc amené vers l'empathie face à la situation typique du « donné perdant » ou « the underdog » (voir chapitre III, 2.4.3). Bien entendu, le pressentiment de Tris s'actualise dès les premières épreuves : « I don't know where my bullet went, but I know it's not near the target. I fire again and again and again, and none of the bullets come close. » (p. 78)

Puis, Tris perd son premier combat, durant lequel son adversaire la brutalise jusqu'à ce qu'elle perde connaissance (p. 111). Par ailleurs, son adversaire est le personnage de Peter, qui a déjà été présenté comme hostile à ce stade, car il tourmente Tris depuis leur première interaction. Les sentiments d'empathie du lecteur vis-à-vis de Tris sont donc accrus par l'antipathie qu'il éprouve pour Peter. Alors que nous avançons dans l'histoire, seulement quelques jours après sa défaite et alors qu'elle souffre toujours de ses blessures, Tris fait preuve de bravoure en escaladant une grande roue (chapitre 12), ce qui lui permet de remporter la victoire lors d'une épreuve et de retrouver confiance en elle. Au chapitre suivant, Tris prend la place d'un de ses amis qui est pris pour cible par leur instructeur, Eric, et se met en danger à sa place. Ainsi, nous avons basculé vers des actes de bravoure, d'amitié et de sacrifice qui créent potentiellement l'admiration chez le lecteur ainsi qu'un désir d'identification.

Roth inverse à nouveau la tendance et Tris est une fois de plus victimisée par le personnage de Peter. Si l'acte de ce dernier pourrait être considéré par certains comme étant de l'ordre de la plaisanterie adolescente, il ne s'agit ni plus ni moins que d'un premier acte de harcèlement sexuel d'ordre physique (Peter l'ayant déjà harcelée verbalement à plusieurs reprises) qui annonce celui d'autant plus explicite du chapitre 21, que nous avons déjà analysé :

“Look at her,” says Molly, crossing her arms. She smirks at me. “She’s practically a child.”

“Oh, I don’t know,” says Drew. “She could be hiding something under that towel. Why don’t we look and see?”

Now. I duck under Peter’s arm and dart toward the door. Something pinches and pulls at my towel as I walk away and then yanks sharply—Peter’s hand, gathering the fabric into his fist. The towel slips from my hand and the air is cold on my naked body, making the hair on the back of my neck stand on end.

[...]

It doesn’t matter. I don’t care.

A sob bursts from my mouth, and I slap my hand over my lips to contain it. It doesn’t matter what they saw. I shake my head like the motion is supposed to make it true. (pp. 168-169)

Le texte indique clairement la détresse émotionnelle de Tris qui tente de nier la réalité de ce qui vient de se passer (via les négations, « it doesn't matter », « I don't care », « it doesn't matter what they saw ») tout en étant incapable de contenir ses émotions qui se manifestent physiquement via le texte que nous mettons en gras. L'affrontement vindicatif entre Tris et Molly (que nous avons étudié en 1.2.5) vient replacer Tris en position de force.

Sans qu'il soit nécessaire d'analyser dans le détail chaque moment déclencheur d'empathie et d'identification, ces mouvements d'inversion et de déséquilibre constants peuvent être synthétisés.

Lors de la seule visite parentale autorisée après son entrée chez les Dauntless, Tris retrouve sa mère, ce qui la renvoie au manque du foyer qu'elle a abandonné et génère l'empathie, et potentiellement l'identification situationnelle (chapitre 15).

À partir du chapitre 19, Tris entre dans la deuxième phase d'initiation et fait face à ses peurs au sein des simulations. Ces passages ont un double effet sur le lecteur. D'une part, ils placent Tris face à un sentiment de terreur, ce qui ne manquera pas de déclencher l'empathie chez le lecteur, la peur étant émotionnellement universelle. Néanmoins, et cela est simultanément, la divergence de Tris lui permet de faire face à ses peurs beaucoup plus facilement et rapidement que les autres « initiates » : « Peter is second [...] Peter's average simulation time is eight minutes. Mine is two minutes, forty-five seconds. » (p. 266) Ceci vaut à Tris d'arriver à la première place du classement (chapitre 21, p. 266) et donc d'être à nouveau en position de force. Ces éléments déclenchent ainsi, dans un premier temps l'empathie, face au personnage confronté à ses peurs et ses phobies (ce que tout lecteur peut retrouver dans sa propre expérience cognitivo-sensorielle), puis, potentiellement, l'identification par procuration à Tris, qui justement affronte ses peurs et se hisse en tête du classement.

À la fin de ce même chapitre 21, Tris est agressée par Peter (dont elle a attiré la jalousie en le battant au classement) et deux autres personnages. Il s'agit là du passage de l'agression à caractère sexuel, que nous avons mentionné à plusieurs reprises. Toutefois, nous détaillons ce passage en particulier ci-après car il est intéressant d'étudier la *séquence* de ces renversements constants du rapport de force entre Tris et les autres personnages ; tout particulièrement si nous étudions ces éléments à la lumière des études de genre. En effet, cette agression est le résultat direct du fait que Tris soit devenue la meilleure parmi les « initiates » et Roth attire bien l'attention là-dessus en amont. Premièrement, lorsque Tris interagit avec Al, qui, lui, est dernier du classement et sera un de ses agresseurs : « "I..." I start to say, **meaning to apologize, but for what?** For being more Dauntless than he is? » (p. 269) Ici, Tris est d'abord traversée par une pensée qui la pousserait à s'excuser auprès d'Al ; un personnage masculin, rappelons-le. De fait, elle (qui est une jeune femme) ne ferait véritablement que s'excuser d'être meilleure que lui pour venir soulager l'égo froissé d'Al face à son propre échec. Ce passage ne peut que nous évoquer la recherche démontrant que beaucoup d'hommes se sentent menacés lorsque les femmes se montrent meilleures qu'eux dans des domaines qui, historiquement, leur « appartiennent » ou encore lorsque les femmes ont un salaire plus élevé (Beach *et al.*, 1996 ; Pinkus *et al.*, 2008 ; Bertrand *et al.*, 2013). La recherche récente qualifie même ce sentiment de « détresse psychologique » :

Controlling for total income, male psychological distress at first declines as wife's relative income increases, reaches a minimum where wives make around 40% of total family income and a maximum when men are entirely economically dependent on their wives. (Syrda, 2019)

Ici, la pensée immédiate de Tris, « je devrais m'excuser d'être la meilleure » nous semble être un excellent exemple du type de comportement internalisé par les jeunes femmes, de manière consciente ou non, afin de ne pas « menacer » les hommes qui les entourent ; parfois par peur d'agression ou de représailles. Or, c'est précisément la situation dans laquelle Roth place Tris dans le roman. Notons tout d'abord que, dans le dernier passage cité, Tris « saisit » la pensée au passage et ne l'exprime pas. Cependant, après l'agression, Tris dialogue avec Four/Tobias (ce dernier l'ayant par ailleurs secourue en affrontant physiquement ses agresseurs) :

“He wanted you to be the small, quiet girl from Abnegation,” Four says softly. “**He hurt you because your strength made him feel weak.** No other reason.”

I nod and try to believe him.

“The others won't be as jealous if you show some vulnerability. Even if it isn't real.”

“You think I have to *pretend* to be vulnerable?” I ask, raising an eyebrow.

“Yes, I do.” (p. 285)

Tris est pour l'instant réticente à l'idée de faire semblant d'être faible, ce qui est en accord avec son refus interne de s'excuser de sa force auprès d'Al avant l'agression. Cependant, elle y cédera peu après :

Four's instructions have stayed with me. I have to mend my friendships. **I need the protection of seeming weak.** [...] They attacked me to make me feel weak. **I can pretend they succeeded to protect myself,** but I can't let it become true. [...] Four was right. **I have to do everything I can to make sure I don't get attacked again.** (pp. 288-292)

L'échange entre Tris et Four, et la pensée qu'exprime Roth à travers ce dernier, démontre que l'autrice a conscience du comportement masculin qu'elle prête à ses personnages de l'opposition. D'autre part, ces passages permettent en soi de donner « plus de légitimité » à cette scène de nature partiellement sexuelle, pour laquelle Roth a été critiquée (voir 1.1.2). Comme cela peut être le cas hors de l'imaginaire, Tris est la victime d'une tentative masculine de renvoi à ce que les hommes définissent comme son statut de femme—d'un renvoi à son *corps*—à travers l'attouchement qu'elle subit lors de cette agression.

Le dernier passage cité ci-dessus fait état de la décision de Tris d'effectivement feindre la faiblesse, de se protéger plutôt que d'assumer sa force et son talent, un autre écho du réel. Notons toutefois que le personnage s'inscrit à nouveau dans la résilience avec « I can't let it become true », dont l'implicature, via l'antécédent de « it », est : « I can't let *the fact that I feel weak* become true ». Ceci implique que Tris ne se sent *pas* faible. Roth représente ainsi une jeune femme consciente du fait qu'elle doit feindre la faiblesse pour survivre dans son environnement, mais qui, dans les faits, n'est aucunement faible.

Enfin, au chapitre 32, et ce malgré les menaces qui l'entourent, Tris se hisse à la tête du classement, réussissant ainsi son initiation au sein des Dauntless après avoir surmonté tous les obstacles.

Comme nous venons de le démontrer, Roth construit habilement son personnage sous l'égide du patron narratif du « donné perdant » (« the underdog »), en faisant alterner les phases qui déclenchent l'empathie (lorsque Tris est victime ou en position de faiblesse) avec celles qui ont vocation à être davantage identificatoires (lorsque Tris fait preuve de courage et de résilience), ce qui vient constamment renforcer l'implication émotionnelle du lecteur.

1.2.7 Four, une représentation typique de la figure masculine forte et protectrice

Nous avons déjà parlé du personnage de Four/Tobias (que nous nommerons « Tobias » dès à présent) au regard de sa relation avec Tris. Néanmoins il nous semble intéressant d'étudier certaines dimensions du personnage, et ce en dépit du fait qu'il soit beaucoup moins développé que Tris dans ce premier tome. Il sera plus pertinent d'analyser certains éléments narratifs qui concernent Tobias (notamment le mystère qui entoure sa double identité) lorsque nous traiterons de la structure narrative, aussi nous nous focaliserons véritablement ici sur la construction du personnage.

Nous mentionnions en 1.2.4 le fait que Tobias apparaisse pour la première fois (p. 62) comme le *sauveur* de Tris, même s'il s'agit à cet instant-là de la sauver d'une simple petite chute. Il n'en demeure pas moins que la première impression qu'il laisse au lecteur est celle du jeune homme qui rattrape Tris dès son arrivée chez les Dauntless. Roth place ainsi le premier jalon qui sera vraiment la pierre angulaire de leur relation : au-delà de la romance, un rapport de protection.

Au regard de son statut de protecteur, la nature du personnage s'exprime tout d'abord lorsque Tris perd son premier combat : « Out of my peripheral vision, I see Four shove the door open and walk out. Apparently this fight isn't interesting enough for him. » (p. 111) Pour Tris, qui, à ce stade, n'a aucune confiance en elle et ne peut en aucun cas se rendre compte que Tobias tient à elle ou se soucie de son sort, le départ de Tobias est signe de désintéressement, voire de mépris. Puis, plus tard, les deux personnages échangent à propos de cet évènement :

You left halfway through my one and only fight.”
 “It wasn't something I wanted to watch, he says.
 What's that supposed to mean? (p. 129)

Si le réalisme psychologique de Tris mis en place par Roth l'empêche encore de comprendre le sentiment de Tobias, le lecteur attentif aux indices comprend qu'il a quitté l'arène par impuissance et pour ne pas voir Tris souffrir, ce qui cimenter son statut de protecteur (ici, certes, impuissant). Le point culminant de ce rapport protecteur/protégée est bien entendu celui de l'agression subie par Tris au chapitre 21, que nous avons mentionnée à plusieurs reprises. En ce qui concerne Tobias, nous pourrions citer le passage suivant :

The world dips and sways around me, and someone is on the Pit floor—**Drew—screaming. I hear thumps. Kicks. Groans.**

I blink a few times and focus as hard as I can on the only face I can see. **It is contorted with anger. His eyes are dark blue.**

“Four,” I croak.

I close my eyes, and hands wrap around my arms, right where they join with the shoulder. He pulls me over the railing and against his chest, **gathering** me into his arms, **easing** an arm under my knees. I press my face into his shoulder, and there is a sudden, hollow silence. (p. 280-281)

Ici, la scène est filtrée par la perspective de Tris qui, comme elle vient de subir des coups, ne perçoit pas tout ce qui se passe. Il suffit cependant à Roth de quelques éléments bien placés pour que le lecteur reconstruise ce qui se déroule. « Thumps », « kicks » et « groans » indiquent clairement qu'une altercation est en train d'avoir lieu. Notons par ailleurs la petite maladresse stylistique de Roth, puisqu'il nous semble difficile d'*entendre* spécifiquement un coup de pied (« kicks » étant placé sur le même plan que « thumps » et « groans » qui eux, sémantiquement, génèrent quelque chose d'audible et sont logiquement les compléments d'objet de « hear »). Le dernier paragraphe, via l'utilisation des verbes en gras, montre la délicatesse avec laquelle Tobias la prend dans ses bras, ce qui véhicule à nouveau sa dimension protectrice.

Il nous semble aussi intéressant de mentionner la technique descriptive que Roth utilise ici, à savoir la mention d'un élément physique spécifiquement attribué à un personnage (les yeux bleus de Tobias, ici) comme *annonceur* de son arrivée.

En effet, le groupe adjectival « dark blue » associé au nom « eyes » n'apparaît que trois fois dans le roman (pp. 47, 59 et 280). À deux reprises, il est associé à Tobias, mais la toute première mention est faite pour décrire le personnage de Marcus. Ceci constitue un infime indice laissé par Roth, puisque Marcus n'est autre que le père de Tobias (un élément qui n'est révélé que bien plus tard). La couleur (« dark blue ») n'étant pas habituelle, le lecteur a, consciemment ou non, associé cet attribut physique à Tobias. Ainsi, la mention de ce détail annonce la présence de Tobias quelques lignes avant la révélation explicite, à la manière d'un thème musical qui annoncerait la présence d'un personnage, comme le cinéma en fait largement usage.

Nous pensons par exemple au personnage de Darth Vader, dont la présence est annoncée par *l'Imperial March*, composée par John Williams pour le premier opus de *Star Wars* (Lucas,

1977). Ou encore aux personnages de super-héros (Batman, Superman ou les Avengers), qui ont chacun leurs thèmes musicaux depuis plusieurs décennies ; souvent retravaillés par les compositeurs mais réutilisés car ils habitent l'esprit du spectateur et ont cet effet annonciateur qui crée l'anticipation du connu. Nous nous arrêtons sur cette technique car elle est souvent transférable via les *mots* dans la littérature et nous l'observons régulièrement dans d'autres médias. Roth l'utilise ici et c'est aussi le cas pour Tahir, qui a recours à l'odorat bien souvent :

The scent of cloves and rain drifts over me. I close my eyes to stop everything from lurching, but it doesn't help. His arms are around me, hard and gentle all at once, and he lifts me up. (*An Ember in the Ashes*, Tahir, 2015, p. 197)

The boy tosses his head back and laughs, a laugh that falls gentle and wild **like desert rain**. 'You live in the Quarter?' he asks. (*An Ember in the Ashes*, Tahir, 2015, p. 269)

A clean smell, like rain in the desert, and a kind voice. Aspirant Veturius. » (*An Ember in the Ashes*, Tahir, 2015, p. 318)

Pour Elias, c'est la pluie que Tahir associe au personnage, ce qui annonce sa présence dans la troisième citation ci-dessus. La pluie et surtout son odeur, une sensation évocatrice car en soi floue. Tahir fait-elle référence à l'humidité de l'air ? Ou à une odeur particulière que la pluie prend dans le désert, en théorie méconnue de la majorité des lecteurs occidentaux ? Ou encore à cette odeur si indescriptible de celle de la terre après la pluie ? L'image est évocatrice et le lecteur n'a d'autre choix que de la compléter.

Cette technique de *description annonciatrice* est aussi très récurrente chez Rowling (qui, rappelons-le, est source d'inspiration pour les deux autrices) tout au long des sept volumes de *Harry Potter*. L'exemple auquel nous pensons immédiatement est celui de la description de Severus Snape : « Professor Quirrell, in his absurd turban, was talking to a teacher with **greasy black hair, a hooked nose, and sallow skin**. » (Rowling, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 1997, p. 100)

Les trois groupes nominaux en gras (qui apparaissent dans ce passage à la toute première apparition du personnage) seront fréquemment répétés, de manière que leur seule mention annonce irrémédiablement la présence de Snape et permet de donner plus de puissance à son apparition lorsque celle-ci est inattendue. C'est le cas dans la citation suivante :

It was not until the glowing yellow light was ten feet away from them, and Harry had pulled off his Invisibility Cloak so that he could be seen, that he recognized, with a rush of pure loathing, the uplit **hooked nose and long, black, greasy hair** of Severus Snape. (Rowling, *Harry Potter and The Half Blood-Prince*, p. 150)

Bien que le nom de Snape apparaisse syntaxiquement en position rhématique ici (ce qui lui conférerait la place d'une information nouvelle), l'utilisation systématique de ces mêmes mots tout au long de l'histoire ne laisse aucun doute sur l'identité du personnage qui « attend à

la fin de la phrase ». Et si Rowling a parfois été critiquée pour ces répétitions potentiellement « alourdissantes » dans son style, l'effet ne rate pas : le lecteur est, pendant quelques secondes, dans l'anticipation, dans l'impatience, de l'accomplissement de son horizon d'attente.

Si nous refermons cette parenthèse poétique et stylistique et revenons vers le personnage de Roth, nous observons aussi que, tout comme Elias est défini autour de la force physique et de son sens de la morale chez Tahir, Tobias est dans un premier temps construit de manière relativement caricaturale. Nous ne résistons pas à mentionner le cliché du « tall, dark and handsome » tant Tobias semble s'y conformer dès son apparition, notamment car son véritable nom n'est initialement pas révélé, ce qui lui confère de surcroît un élément de mystère. Comme il n'est à ce stade pas personnage narrant, le personnage de Tobias et ce que le lecteur apprend de lui sont filtrés par le prisme cognitivo-sensoriel de Tris, ce qui permet à Roth d'habilement le décrire (dans ses comportements et sur le plan moral) en opposition aux autres personnages masculins du roman.

Sur ce dernier point, Roth l'oppose au personnage d'Eric, qui est un des antagonistes majeurs de ce premier roman, avec qui Tobias entretient une rivalité depuis que les deux jeunes hommes étaient eux-mêmes en période d'initiation.

“When does the fight end?”

“It ends when one of you is unable to continue,” says Eric.

“According to Dauntless rules,” Four says, “one of you could also concede.”

Eric narrows his eyes at Four. “According to the old rules,” he says. “In the new rules, no one concedes.”

“A brave man acknowledges the strength of others,” Four replies.

“A brave man never surrenders.”

Four and Eric stare at each other for a few seconds. (p. 95)

Au-delà de cimenter la rivalité entre Tobias et Eric (à travers leur attitude physique et la nature de leur échange verbal), ce passage sert deux objectifs. Il caractérise Eric comme un homme cruel, qui transforme les combats d'entraînement en des moments brutaux qui voient le perdant subir la violence jusqu'à ce qu'il soit incapable de se relever (et la suite de ce passage le prouve, puisque le combat qui suit voit un des deux adversaires perdre connaissance). Les Dauntless étant une faction qui se définit autour de la valeur du courage, la phrase qu'Eric et Tobias se disputent (« a brave man... ») n'est rien d'autre que leurs postulats quant à ce qu'est le courage, leurs définitions respectives et différentes de la philosophie de leur groupe communautaire. Face à la cruauté d'Eric, Tobias est placé par Roth du côté de la tolérance et de la clémence.

Un des autres passages ayant pour but d'approfondir la fibre morale de Tobias est le suivant :

“What rank were you?” Peter asks Four.

I don't expect Four to answer, but he looks levelly at Peter and says, "I was first."
 "And you chose to do this?" Peter's eyes are wide and round and dark green. They would look innocent to me if I didn't know what a terrible person he is. "Why didn't you get a government job?"
 "I didn't want one," Four says flatly. (p. 125)

En prenant en compte des éléments narratifs dans l'avant-texte, le lecteur est amené à établir plusieurs conclusions ici. Premièrement, les attraits physiques de Tobias ne sont pas juste esthétiques : il est arrivé premier au classement lorsqu'il était en période d'initiation, ce qui témoigne d'une certaine force, physique comme morale. Ensuite, compte tenu des abus de pouvoir d'Eric jusqu'à ce stade de l'histoire, Tobias est à nouveau placé en opposition à son rival, puisqu'il a refusé le pouvoir au sein des Dauntless. Tout comme Elias chez Tahir, Tobias représente chez Roth l'impartialité et la force morale dans un environnement corrompu. Un environnement corrompu dirigé par d'autres *hommes*, ajouterons-nous.

De la même manière que la résilience de Tris étudiée aux parties précédentes, la force et la nature protectrice de Tobias se veulent d'une part séductrices via le prisme du point de vue de Tris, mais aussi potentiellement identificatoires pour le lecteur souhaitant reproduire et adopter ces valeurs.

1.2.8 Four/Tobias, jeune adulte à la souffrance ensevelie. Vers une déconstruction du personnage masculin et de la « masculinité toxique » ?

Une fois cette caractérisation quelque peu caricaturale établie pour Tobias (autour de la force physique et morale et de son statut de protecteur vis-à-vis du personnage féminin), Roth approfondit véritablement son personnage à travers la notion de la *peur*. En effet, la première *brèche dans son armure* est révélée au chapitre 12, alors que Tris prend l'initiative d'escalader une grande roue afin d'avoir une vue d'ensemble lors de leur séance d'entraînement :

"So tell me . . . ," he says quietly as we climb. **He sounds breathless.** "What do you think the purpose of this exercise is? The game, I mean, not the climbing." [...] "Teamwork," he repeats. A laugh hitches in his throat. **It sounds like a panicked breath [...]** **I hear him breathing behind me, loud and fast.** "Are you all right, Four?" [...]

"You're afraid of heights," I say. "How do you survive in the Dauntless compound?"

"I ignore my fear," he says. (pp. 142 ;145)

Nous citons volontairement des phrases parsemées au cours de ce passage pour montrer les indices descriptifs que Roth utilise pour annoncer l'état émotionnel de Tobias. Il est révélé que le personnage souffre d'acrophobie—ou plus communément de la *peur du vide*—et, pour la première fois depuis son apparition, il dévoile une souffrance physique : ici, sa difficulté à respirer. Toutefois, si Roth dévoile que, dans toute sa force et son stoïcisme habituel, Tobias

est atteint de cette phobie, elle conclut par le fait qu'il *ignore* sa peur. Une assertion quelque peu impressionnante et qui, dans la souffrance, relève encore de la volonté du personnage de s'afficher comme inébranlable.

Dans le passage qui suit, Tris est confrontée à sa propre culpabilité : le personnage d'Al, qui est un des autres « initiates » et qui faisait partie de ses agresseurs du chapitre 21, s'est suicidé. Elle se demande si ce dernier se serait effectivement ôté la vie si elle avait accepté de lui pardonner lorsqu'il est venu la solliciter :

“Should I be crying?” I ask, my voice muffled by his shirt. “Is there something wrong with me?” [...] “**You think I know anything about tears?**” [Four] says quietly. (p. 314)

La réplique de Tobias, bien que très courte, est très lourde de sens ici, au regard de la construction des personnages masculins. « You think I know anything about tears », dans son contexte, est une question rhétorique qui exprime une forme de sarcasme. Si nous le reformulons, nous obtenons : « I don't know anything about tears. » Le sous-entendu de la part de Tobias est donc : « je ne pleure pas ».

Immédiatement, nous nous retrouvons face au diktat sociétal de *l'homme fort* qui ne montre pas ses sentiments—voire se targue de ne pas en éprouver. Et ce type de masculinité véhiculé par Tobias est d'autant plus accentué par opposition au personnage d'Al, le jeune homme qui vient de se suicider avant cette scène, qui, lui, pleure régulièrement dans le roman. On l'observe dès sa deuxième apparition, par exemple :

A strangled sound interrupts the breathing, followed by **a heavy sob**. Bed springs squeal as a large body turns, and a pillow muffles the sobs, but not enough. They come from the bunk next to mine—they belong to a Candor boy, **Al, the largest and broadest of all the initiates**. He is the last person I expected to break down. (p. 74)

Notons que Roth décrit l'aspect physique d'Al, « the largest and broadest », et fait suivre cette description par la surprise de Tris, qui ne s'attendait pas à ce que ce dernier cède à ses larmes—du fait de son apparence imposante, qui est un trait communément reconnu comme masculin. Par la suite, toujours en référence à Al, Tris évoque le fait qu'elle ne partage pas les sentiments de ce dernier : « I could not be attracted to Al—**I could not be attracted to anyone that fragile.** » (p. 114)

Par opposition, la concrétisation de sa relation romantique avec Tobias indique que Tris est de toute évidence attirée par ce dernier, qui représente la force—et la répression typiquement masculine des émotions. Une telle représentation de la masculinité dans l'art peut sembler nocive du point de vue sociétal, car elle fait partie de ce que les sciences sociales désignent de plus en plus comme la « masculinité toxique » (Kupers, 2005 ; Massanari, 2017 ; Ging, 2019), qui désigne les comportements de dominance, de violence, de répression émotionnelle et la socialisation des enfants selon les « normes » patriarcales. Cette répression émotionnelle

masculine contribue ainsi au mal psychique des hommes comme aux violences faites envers les femmes. Et, paradoxalement, le personnage de Tobias, grâce à ces attitudes et cette répression émotionnelle, en *devient* identificatoire. Ses comportements correspondent à ceux que, consciemment ou non, nous encourageons chez les jeunes garçons et les hommes.

Tobias reflète ainsi une forme d'idéal masculin selon la société qui est la nôtre. Il est physiquement attirant, est le meilleur parmi ses pairs masculins et devient l'objet de l'affection de l'héroïne. Le personnage de Al, au contraire—qui pleure, et qui au chapitre dix affirme qu'il ne veut plus faire souffrir les autres alors qu'il en a les capacités lors des combats—n'est pas attirant pour Tris et finit par se suicider. Des deux personnages masculins, il est aisé de voir sur lequel Roth souhaite attirer l'identification consciente ou inconsciente du lecteur.

Comme elle le fait pour Tris, Roth crée ses personnages masculins en reflétant la psychologie de ses lecteurs (ou ce qu'elle *pense* être la psychologie de ses lecteurs, peut-être) dans le but de créer la résonance grâce à leur caractérisation. D'un point de vue poétique, cela ne peut être qu'efficace. Ceci nous amène néanmoins à nous interroger sur les questions suivantes : peut-on seulement déconstruire dans le réel ces comportements masculins toxiques et cette répression émotionnelle si nous ne représentons pas de personnages masculins qui sont en phase avec leurs émotions dans la littérature YA ? Et est-ce que les lecteurs hommes jeunes adultes s'identifient seulement à ce type de personnages... ?

Si nous nous focalisons sur ces passages seulement, cette représentation de la part de Roth pourrait être critiquée. Toutefois nous n'affirmons en aucun cas que Tobias est un personnage masculin « toxique » et les révélations faites sur le personnage permettent d'ajouter de la profondeur à ses comportements. Au chapitre 25, Tobias révèle son secret en invitant Tris à entrer dans son esprit. Nous suivons donc les personnages dans le « fear landscape » de Tobias, qui donne vie à ses peurs (pp. 322 à 329). La simulation révèle ainsi que Tobias est acrophobe (ce que Roth avait déjà mentionné), claustrophobe, a peur d'être utilisé comme soldat par les Dauntless et est terrifié par son père, Marcus, qui le battait étant enfant : quatre peurs distinctes qui lui donnent son surnom, *Four*.

Aux premiers abords, les deux premières peurs du personnage peuvent sembler un peu « creuses », voire aléatoires car très communes. Néanmoins, il est révélé que la claustrophobie du personnage vient d'un traumatisme : « “This one is from my fantastic childhood. Childhood punishments. The tiny closet upstairs.” » (p. 325) Puis la révélation quant au père de Tobias et son « statut » d'enfant battu vient en quelque sorte éclairer ses comportements. Son refus d'accepter une place au gouvernement des Dauntless n'est pas réellement motivé par de la modestie ou une intégrité qui le pousse à ne pas vouloir faire partie d'un gouvernement corrompu. De fait, Marcus est un des leaders de la faction Abnegation (p. 335), ce qui impliquerait que Tobias doive interagir avec son bourreau s'il acceptait un rôle politique.

Tobias n'a donc pas rejoint les Dauntless par désir d'aventure ou par courage, mais pour fuir les violences de son père au sein des Abnegation. Ainsi, ce refoulement émotionnel trouve sa source dans le trauma et Tobias se révèle lui aussi vulnérable une fois ses défenses abaissées.

En prenant en considération l'ensemble des traits psychologiques du personnage, nous sommes amenés à penser que la construction du personnage de Tobias est en soi une *déconstruction du masculin* ; ou plutôt d'un certain *type* de masculinité. Ces révélations et la vulnérabilité du personnage ne lui enlèvent ni sa force morale/physique, ni son statut de protecteur. Mais, par exemple, cette déconstruction touche également le rapport de Tobias à la sexualité. Il confie par exemple à Tris être tout aussi nerveux qu'elle à l'idée d'un premier rapport :

“Are you afraid of me, too, Tobias?”
 “Terrified,” he replies with a smile. (p. 406)

Ceci vient briser le cliché (et potentiellement la supposition du lecteur) du jeune homme attirant de dix-huit ans qui, *évidemment*, se doit d'avoir eu des expériences et n'est en aucun cas effrayé par le rapport sexuel—contrairement à sa potentielle partenaire. La manière dont Roth révèle peu à peu le passé de Tobias vient véritablement déconstruire cette fausse image de l'idéal masculin pour venir l'approfondir avec d'autres traits de caractère. Elle l'exprime par ailleurs de manière explicite via Tobias :

“We've all started to put down the virtues of the other factions in the process of bolstering our own. I don't want to do that. I want to be brave, and selfless, and smart, and kind, and honest.” (p. 405)

Les propos du personnage résonnent avec le parcours de Tris et son statut en tant que « divergent ». Il sera révélé au troisième tome que Tobias n'est en réalité pas *totale*ment divergent ; son cerveau n'a pas totalement récupéré son aptitude à générer toutes les émotions d'un être humain normalement constitué. Au sein du monde narratif de Roth, Tobias comme Tris aspirent en réalité à une forme de complétude, de *guérison* cognitive et émotionnelle. Symboliquement, nous pourrions ainsi y voir de la part de Roth une invitation à la guérison émotionnelle dans le cadre de la masculinité.

Cet aspect psychologique de la caractérisation du masculin en tant que *déconstruction* mériterait une étude plus approfondie, mais il nous semble qu'il n'est en aucun cas limité à l'œuvre de Roth ou au genre YA au sein de la culture populaire américaine. Pour ne citer qu'un exemple très éloigné du genre, nous pensons aux deux personnages de la série télévisée *Suits* (Kosch, 2011-2019) : Harvey Specter et Louis Litt (respectivement interprétés par Gabriel Macht et Rick Hoffman). En termes de caractérisation, les deux personnages, tous deux avocats à New York, sont diamétralement opposés mais véhiculent tous les deux une masculinité dysfonctionnelle et bien souvent toxique. Harvey est un personnage qui incarne véritablement

la masculinité stéréotypée : il est physiquement « en forme », porte des costumes à 12000 dollars, boit constamment du whisky, pratique la boxe avant le travail, aime les voitures de sport, est fan de baseball et de basket-ball... Émotionnellement et en termes d'attitude, le personnage est défini par son charme (le « womanizer » typique) et sa capacité à demeurer de marbre face à toute situation. L'interprétation de Macht implique aussi un changement de voix quant à sa voix habituelle, qu'il rend plus grave et pose très calmement, et une démarche qui véhicule la dominance physique (mouvement des épaules, poitrine bombée etc.).

Par opposition, Louis est un admirateur de danse classique et d'opéra, n'aime pas le sport, apprécie les bains de boue et les visites au spa et est complexé par son surpoids et sa calvitie précoce. La gestuelle d'Hoffman est également beaucoup plus agitée, instable et il adopte volontairement une démarche qui se veut masculine mais si exagérée qu'elle échoue et en devient grotesque. Il parle vite, bafouille et fixe les gens du regard de manière inappropriée. Le personnage est ainsi extrêmement agressif envers tous ceux avec qui il parle (notamment avec les femmes), constamment sur la défensive, injurieux, puéril, vindicatif et n'hésite pas à trahir ceux qui l'entourent pour assurer l'avancement de sa carrière.

Tandis que l'histoire explore peu à peu le passé des personnages, il est révélé qu'Harvey est très hostile à l'infidélité car sa mère, alors qu'il était enfant, l'a forcé à porter le secret de la sienne vis-à-vis de son père. Le spectateur comprend ainsi que le personnage, coupé de toute relation avec elle depuis des années, est émotionnellement dysfonctionnel et entièrement construit autour de ce trauma qu'il dissimule afin que personne ne le sache un tant soit peu vulnérable. Ainsi, il se montre impitoyable et emploie tous les moyens à sa disposition pour *toujours* gagner les procès qu'il entame, même en sachant que le parti opposé est dans son droit ou que le résultat du procès aura des conséquences néfastes. Mais, il ne franchit jamais la ligne qui compromettrait son intégrité, ce qui le renvoie psychologiquement à la trahison commise par sa mère.

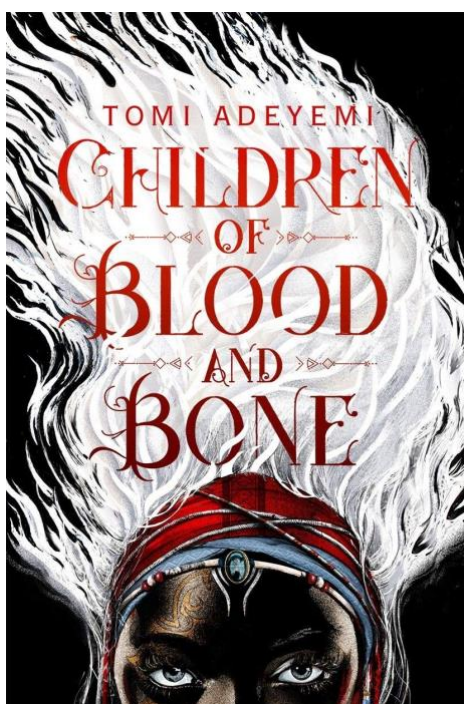
Louis, lui, est entièrement construit autour de son manque d'assurance et ce qu'il perçoit comme un manque de masculinité. Cela le pousse à compenser et se réfugier dans un comportement d'agressivité constante tout en manquant de respect aux autres car il opère dans la certitude que les autres n'auront jamais aucun respect pour lui. En somme, les deux personnages représentent chacun une forme différente de masculinité dysfonctionnelle qui s'exprime à travers leurs attitudes et leurs comportements. L'évolution de Louis et Harvey au cours des neuf saisons permet ainsi d'assister à la déconstruction conflictuelle et progressive de ces dysfonctionnements (qui passe par ailleurs par la thérapie pour les deux personnages).

À travers la mise en place de leur réalisme psychologique, les personnages masculins se construisent ainsi paradoxalement dans la *déconstruction* de leur masculinité toxique.

1.3 Children of Blood and Bone

Tout comme Tahir, la troisième autrice de notre corpus met en scène plusieurs personnages narrants dans son ouvrage :

Zélie est une jeune femme dont le peuple—les « maji »—a été victime de génocide commis par le peuple qui occupe le pouvoir au début du roman. Il faut noter que Zélie bénéficie d'une prééminence supérieure parmi les trois personnages. En effet, elle est le personnage qui figure sur la couverture du roman que nous reproduisons ci-dessous :



(couverture réalisée par Rich Deas pour la publication de 2018)

Dans la même optique de représentation de la diversité que Tahir, Adeyemi et sa maison d'édition mettent en avant l'ethnie du personnage en la mettant au premier plan de manière épurée. Ensuite, le prologue ainsi que le premier chapitre sont narrés par Zélie, ce qui, via le principe narratif du parti pris que nous évoquions pour Laia en étudiant le roman de Tahir (en 1.1.1), vient renforcer son statut de personnage principal majeur. Enfin, 38 chapitres sur 85 sont narrés de son point de vue (contre 24 pour le personnage d'Inan et 22 pour le personnage d'Amari), ce qui donne plus d'importance à sa voix.

Amari, le deuxième personnage à entrer en scène, au chapitre 3, est la fille du roi actuellement au pouvoir. Elle est donc, dès le commencement, dans un rapport d'opposition

naturel à Zélie. Qui plus est, alors que Zélie est issue d'un milieu socio-économique pauvre, Amari a le statut de princesse.

Inan, qui intervient pour la première fois au chapitre 6, est le frère aîné d'Amari, donc le prince héritier de la monarchie au pouvoir, placé dans le même rapport d'opposition.

Avant même l'apparition des personnages (qui, rappelons-le, narrent tous à la première personne au présent de narration), il faut nous intéresser aux deux éléments qui précèdent le premier chapitre.

Le premier est un court texte à nature presque poétique (qui figure également en quatrième de couverture) :

They killed my mother.
They took our magic.
They tried to bury us.
NOW WE RISE.

Notons que nous reproduisons la mise en forme à l'identique, la casse (l'opposition caractère minuscule/majuscule), la ponctuation ainsi que la rupture entre chaque ligne. Ces quatre lignes méritent déjà une analyse, à la fois narratologique mais aussi stylistique ; deux dimensions que nous ne saurions analyser séparément ici.

Ces quatre lignes permettent de manière extrêmement succincte et efficace d'établir les prémisses de l'histoire, sur le plan narratologique. Il s'agirait presque de ce que les Américains appellent « an elevator pitch », ou un *argumentaire éclair*, visant à synthétiser une histoire le plus succinctement possible. La première phrase pose l'existence d'un sujet, grâce à la présence du pronom « my ». Par ailleurs, sans même savoir à qui appartient cette voix, cette phrase suggère d'ores et déjà la sympathie, voire l'empathie. « They » n'est pas défini, mais le « my » revendique la voix qui s'adresse à nous, la voix qui appartient au personnage pour lequel nous prenons inconsciemment parti via le sémantisme : ils ont tué ma mère.

Ensuite, ce même « they » est repris grâce à une anaphore et cette deuxième phrase a plusieurs fonctions. En premier lieu, elle consolide l'aliénation du lecteur face à ce « they » qui, non-content d'avoir assassiné la mère du personnage qui s'adresse à nous, a « pris » quelque chose. Or, ce *quelque chose* ne leur appartenait pas : « **our** magic ». Il pose par ailleurs l'existence de cette magie. Ainsi, la phrase nous promet un monde narratif appartenant à l'imaginaire et le lexique annonce qu'un changement a eu lieu, tout en soulevant des questionnements, via la présence du verbe « take ». Ce « they » toujours non-identifiés se sont emparés de la magie. Ou peut-être a-t-elle disparu ?

La troisième phrase, qui clôture l'anaphore avec ce dernier « they », vient rajouter un peu plus de sémantisme négatif : après « killed » et « took », nous avons « bury » ici. Par

ailleurs, l'implicature de « they tried to bury us » est : they *failed* to bury us. Ainsi, les deux pronoms, « my » et « us » associés à l'adjectif possessif « our » viennent se solidariser face à ce « they », en tant que *survivants*.

Enfin, la dernière phrase, tout en lettres majuscules, emploie « rise » qui vient s'opposer à « bury ». Cette dernière phrase nous semble d'ailleurs riche d'intertextualité car elle convoque à la fois la Bible—« Your dead shall live; their bodies shall rise » (Isaiah, 26 :19)—mais aussi le célèbre poème de Maya Angelou, dont le thème est très similaire au roman d'Adeyemi, *Still I rise*, qui s'achève par :

Leaving behind nights of terror and fear
I rise
Into a daybreak that's wondrously clear
I rise
Bringing the gifts that my ancestors gave,
I am the dream and the hope of the slave.
I rise
I rise
I rise
(Angelou, 1978)

Le second passage qui précède le premier chapitre est en quelque sorte une expansion de ces quatre lignes, qui fait également figure de prologue :

I try not to think of her.
But when I do, I think of rice.
When Mama was around, the hut always smelled of jollof rice.
I think about the way her dark skin glowed like the summer sun, the way her smile made Baba come alive. The way her white hair fuzzed and coiled, an untamed crown that breathed and thrived.
I hear the myths she would tell me at night. Tzain's laughter when they played agbön in the park.
Baba's cries as the soldiers wrapped a chain around her neck. Her screams as they dragged her into the dark.
The incantations that spewed from her mouth like lava. The magic of death that led her astray.
I think about the way her corpse hung from that tree.
I think about the king who took her away. (Adeyemi, 2018, p. 2)

À nouveau, ce passage déploie déjà plusieurs procédés narrato-stylistiques qu'il nous faut étudier. Premièrement, le lecteur peut facilement inférer que la voix qui s'adresse à nous est la même que celle des quatre lignes étudiées ci-dessus via l'utilisation continue de la première personne avec « I » et le mot « Mama » (qui, dans bien des langues africaines comme indo-européens ou asiatiques, désigne la mère). « I try not to think of her » et « When Mama was around » achèvent de nous convaincre qu'il s'agit bien de la mère qui a été tuée. Le début du texte s'empare donc de l'empathie déjà générée au cours des quatre lignes poétiques précédentes.

Le détail qui attire ensuite notre attention est la dimension idiosyncrasique de cette description, au regard des phrases « But when I do, I think of **rice**. When Mama was around, the hut always smelled of **jollof rice**. » En effet, Adeyemi ne crée pas simplement une image ici mais un souvenir qui, à la fois n'appartient qu'à son personnage, mais convoque aussi des souvenirs chez le lecteur. Premièrement, notons qu'elle utilise l'odorat, qui parmi nos cinq sens est celui qui convoque les souvenirs avec le plus de puissance, via la nature interconnectée des zones de notre cerveau qui traitent les odeurs et celles liées aux souvenirs et aux émotions (Arshamian *et al.*, 2013 ; Herz, 2016). Rien ne convoque un souvenir aussi bien qu'une odeur.

Ensuite, Adeyemi démarre avec « rice », puis crée une sous-catégorie avec « jollof rice », poussant un peu plus la description vers l'idiosyncrasie. Le personnage se rappelle l'odeur de ce type de riz, ce qui colore le souvenir de détails et ajoute au réalisme. Par ailleurs, le riz étant culinairement à la base de nombreux plats dans beaucoup de pays d'Afrique, l'évocation culturelle est immédiate ; *évocation* voire *identification*, pour les lecteurs d'origine africaine ou proches de ces cultures. À titre personnel, par exemple, la seule odeur du riz nous évoque irrémédiablement l'appartement de notre grand-mère sénégalaise.

Notons ensuite que, comme le mot « jollof », le mot « agbön » est vraisemblablement inconnu du lecteur. Néanmoins, le verbe « play » permet d'inférer qu'il s'agit d'un jeu. À nouveau, le détail fournit du réalisme car le personnage n'explique pas ce qu'est l'agbön ; pour elle, le jeu est aussi réel que le monde narratif dans lequel elle évolue.

Revenons plus haut et nous pouvons observer qu'après l'odorat, Adeyemi a recours à la vue « the way her dark skin **glowed** like the summer sun, the way her **smile** made Baba come alive », puis à l'ouïe avec « tell », « hear », « scream » puis « cries ». Il s'agit d'une description multi-sensorielle qui, stylistiquement, passe essentiellement par l'emploi de verbes. Par ailleurs, observons que dans tout ce passage, Adeyemi n'a recours à l'état statique, donc à la copule « be », qu'une seule fois : « when Mama **was** around ». Le reste de sa description est dynamique et suggère le mouvement de la scène à chaque instant. Ceci crée cette sensation de lecture incarnée que nous explicitons au chapitre IV (en 3.2). Nous pourrions facilement imaginer une substitution pour la description physique de la mère, par exemple. La phrase « The way her white hair fuzzed and coiled, an untamed crown that breathed and thrived » pourrait très bien avoir été : « Her white hair *was* fuzzy and wavy. It *was* an untamed crown that breathed and thrived. » Le mot « fuzz », en tant que verbe, est par ailleurs un néologisme. Adeyemi a clairement à l'esprit l'utilisation parcimonieuse des adjectifs et a recours à la « conversion » (Sorlin, 2014, p. 79), qui consiste à faire basculer un mot d'une catégorie grammaticale à une autre, dans l'optique de maximiser le pouvoir incarnant des verbes.

Plusieurs autres éléments de ce texte contribuent à déposer, les uns après les autres, des indices de *worldbuilding*, mais l'avant-dernière phrase attire tout particulièrement notre

attention : « I think about the way her corpse hung from that tree. » D'une part, notons qu'Adeyemi a recours au mot « corpse » plutôt que « body », qui aurait été plus neutre, moins *médical*. Si « body » n'a pas nécessairement le sens de « dead body » (comme dans la phrase « My whole body hurts », par exemple) le mot « corpse » contient obligatoirement le sémantisme de la mort. Nous pensons qu'Adeyemi l'utilise volontairement pour amplifier l'aspect morbide de sa description. Enfin, « hung from that tree », allié à la description physique de la mère du personnage (« dark skin »), ne manque pas d'évoquer pour le lecteur la pratique du lynchage des Afro-américains aux États-Unis, qui prenait souvent la forme d'une pendaison. À nouveau, Adeyemi crée à la fois l'empathie mais aussi la résonance au niveau culturel (nous pourrions aussi mentionner la chanson de Billie Holiday, « Strange Fruit ») et historique.

Notre étude montre que ces deux textes du paratexte permettent déjà à l'auteurice de mettre en place nombre de procédés, narratologiques comme stylistiques, qui lui assurent l'investissement émotionnel et cognitif du lecteur.

1.3.1 Zélie, figure identificatrice de la rebelle face à l'oppression

Comme nous venons de l'évoquer, le paratexte qu'offre Adeyemi permet à la fois de générer l'empathie et de faire exister la force d'opposition. Le conflit est donc préexistant aussi bien qu'en puissance et, dès les premières lignes du premier chapitre, Adeyemi semble l'actualiser :

It's all I can do not to scream.

I dig my nails into the marula oak of my staff and squeeze to keep from fidgeting. Beads of sweat drip down my back, but I can't tell if it's from dawn's early heat or from my heart slamming against my chest. (p. 3)

Dans ce premier passage, la détresse physique de Zélie est clairement exprimée par les indices physiologiques qu'Adeyemi donne : le fait qu'elle transpire, que son cœur batte fort et qu'elle doive se retenir de hurler. Ce dernier élément (« it's all I can do not to scream ») est d'ailleurs l'incipit du roman. Si le paratexte n'était pas présent, ces quelques mots seraient les premiers auxquels le lecteur serait confronté : *je parviens à peine à ne pas hurler* ou *j'ai du mal à me retenir de crier*. Ils sont bien sûr déclencheurs de curiosité. Pourquoi Zélie crierait-elle ? Est-elle en danger ? Souffre-t-elle physiquement ? Or, il n'en est rien.

La lecture des premières pages permet de comprendre que Zélie s'apprête à livrer un combat contre une de ses camarades lors de son « graduation match » (p. 3). Ce cri qu'elle retient n'est donc en aucun cas lié au conflit ethnique du paratexte ; il s'agit simplement d'un sentiment de frustration, ou d'impatience, du personnage adolescent. Adeyemi donne ensuite les éléments ci-dessous :

She thinks because I'm a divîner, I'm beneath her [...] This close to Yemi, the only thing I see is her luscious black hair, **her coconut-brown skin, so much lighter than my own**. Her complexion carries the soft brown of Orishans who've never spent a day laboring in the sun, a privileged life funded by hush coin from a father she never met. Some noble who banished his bastard daughter to our village in shame. [...]

“That’s right, Zél.” Yemi’s voice dips so low only I can hear it. “Listen to Mama Agba. Be a good little maggot.”

And there it is.

That word. That miserable, degrading slur.

Whispered with no regard. Wrapped in that arrogant smirk. (pp. 3-6)

Précisons que « divîner » désigne le groupe socio-ethnique auquel Zélie appartient. Dans le monde narratif d’Adeyemi, deux groupes s’opposent : les maji et les Kosidán. Les maji sont ceux parmi la population qui possèdent des pouvoirs magiques—identifiables grâce à la couleur blanche de leurs cheveux—et ces derniers sont appelés « divîners » tant que leurs pouvoirs sont dormants. Les « kosidán », par opposition, ne possèdent pas d’aptitudes magiques. Il s’agit donc d’un conflit en soi « intra-ethnique », puisque les kosidán aussi bien que les maji sont désignés comme des « Orishans » à la peau sombre. Ici, Adeyemi utilise l’opposition entre Zélie et l’autre jeune fille nommée Yemi pour faire état de cette disparité (ainsi qu’apporter des éléments de *worldbuilding*), ce qui lui permet de lier ce conflit immédiat au conflit sous-jacent qu’elle a présenté dans le paratexte.

Il est intéressant d’observer qu’elle base ce conflit ethnique sur la couleur de peau au sein même d’une population entièrement noire, ce qui vient rappeler les conflits ethniques aux États-Unis et les disparités héritées du temps de l’esclavage. La recherche permet d’ailleurs de montrer que cette discrimination est toujours présente, au sein des populations blanches comme noires (Keith *et al.*, 1991 ; Celious *et al.*, 2001 ; Maddox *et al.*, 2002 ; Uzogara *et al.*, 2014). Au sein du roman, Adeyemi précise ou rappelle souvent (si ce n’est *systématiquement*) la couleur de peau des personnages afin de rendre compte de cette diversité, de manière positive comme négative. Elle l’exprime via la présence du mot « skin » ou « complexion » et, de manière cumulée, les deux termes apparaissent 224 fois (213 pour « skin » et 11 pour « complexion ») : parmi ces occurrences, 59 sont associées à différents degrés de couleur (« dark », « brown », « dark-brown », « copper », « dark copper », « black », « ebony », « soft brown », « coconut brown », « mahogany ») ce qui permet à Adeyemi de représenter les populations noires dans leur diversité et pas seulement sous l’étiquette « noire ». Par comparaison, ni Tahir, ni Roth n’emploient le terme « complexion ». Chez Tahir, le mot « skin » lié à l’ethnie d’un personnage apparaît seulement 5 fois dans *Embers* ; Roth, elle, l’emploie 7 fois seulement dans *Divergent*.

Adeyemi ajoute également un autre élément à cette dimension discriminatoire : la présence de l’insulte « maggot », qui trouve sa première occurrence dans ce premier chapitre et occupera une place importante tout au long du roman. Comme il s’agit à nouveau d’une

discrimination basée sur la couleur—non pas de la peau mais des cheveux, ici—cette insulte nous évoque immédiatement le terme péjoratif « nigger » ou « negro », devenu tabou aux États-Unis pour toute personne non-Afro-américaine (par ailleurs, on pourrait également observer un écho *sonore*, puisque les deux mots se ressemblent sur le plan de l'orthographe et ont le même schéma accentuel phonétique). Notons que, dans la traduction française de 2019 de Sophie Lamotte d'Argy, le terme est traduit par « cafard » :

C'est bien, Zél, chuchote Yemi d'une voix si faible que je suis la seule à pouvoir l'entendre. Écoute Mama Agba. Sois un gentil petit **cafard**. (*De sang et de rage*. Adeyemi, 2019)

Le mot *cafard* est certes péjoratif, en ce qu'il évoque un insecte nuisible que la majorité trouve peu esthétique et correspond à un insecte qu'on peut *écraser*, ce qui fait écho à la situation d'oppression des maji. Cependant, il perd tout son sens face à « maggot », qui correspond en français à *asticot*. Il nous semble que ce terme conserverait l'image initiale—les « maggots », donc *les asticots*, rappellent grâce à leur forme et leur couleur blanche la couleur des cheveux des maji.

Cette confrontation et cet incipit *in media res* permettent donc à Adeyemi de faire exister le conflit général de manière personnelle et proche de son personnage narrant. De manière immédiate, cela permet aussi de déclencher les premiers éléments identificatoires au regard de Zélie : « *We'll see who's giggling when I win. [...] Yemi may be fast, but I can be faster.* » (pp. 4-5)

Zélie est ainsi présentée dès le départ dans un conflit mais en position de force et de confiance, ce qui la différencie radicalement des deux autres héroïnes de notre corpus. La présence du paratexte la faisait exister comme victime, comme une enfant impuissante face la mort de sa mère. Dès ce premier chapitre, en revanche, Adeyemi nous présente une adolescente guerrière, et qui a confiance en sa propre force. Zélie s'est, au moins en partie, affranchie de la perte de sa mère pour développer une certaine force de caractère. En somme, Adeyemi inscrit d'ores et déjà Zélie dans la résilience, ce qui vient renforcer l'empathie initiale pour le personnage, grâce à la potentielle volonté d'émulation du lecteur que son caractère suscite ici.

Toutefois, il est intéressant de noter que, du point de vue narratologique, ce conflit semble maladroit. En premier lieu, car il est *décevant*. Par-là, nous entendons « anticlimactic ». Le paratexte d'Adeyemi nous plonge dès le départ dans un conflit mortel, tragique et viscéral pour Zélie qui a perdu sa mère. L'incipit « *It's all I can do not to scream* » est tout à fait en accord avec le paratexte, et le lecteur est en quelque sorte maintenu sur le qui-vive. Or, il est révélé dès le paragraphe qui suit que le personnage est seulement dans l'attente d'être choisie pour un match en soi amical (bien que conflictuel, nous en convenons). D'autre part, la force d'opposition dans ce passage—le personnage de Yemi—n'est absolument pas développée et

n'apparaît qu'une seule fois hors de ce premier chapitre (au chapitre 11, où elle donne des informations sur Zélie à ses poursuivants). Ce premier chapitre est certes identificatoire, puisqu'il s'agit d'un rite de passage *immédiat* pour Zélie (de la même manière que pour Tris chez Roth), qui obtient l'arme qu'elle maniera tout au long du roman : son bâton rétractable.

Le lecteur pourrait être amené à penser que cette arme occupera une place de choix dans le roman. L'arme du héros ou de l'héroïne dans n'importe quelle œuvre de culture populaire évoque immédiatement l'Excalibur de la légende arthurienne. Nous pourrions citer des dizaines d'exemples, comme la baguette de Harry chez Rowling (1997), le sabre laser de Luke Skywalker dans *Star Wars* (Lucas, 1977), l'épée d'Aragorn dans *The Lord of the Rings* (Tolkien, 1954), le bouclier de Captain America chez Marvel (Johnston, 2011), l'épée légendaire de Kusanagi dans *Naruto* (Kishimoto, 1999), le bâton Nyoï-Bo de Goku dans *Dragon Ball* (Toriyama, 1986) ou les différentes ré-imaginations d'Excalibur elle-même dans pléthore d'œuvres de l'imaginaire, comme l'univers de *The Legend of Zelda* (Miyamoto & Tezuka, 1986), pour n'en citer qu'une seule. Et pourtant, si ce n'est qu'elle s'en sert pour attaquer et se défendre tout au long du roman, le bâton de Zélie n'occupe aucune place particulière sur le plan narratologique et pourrait être substitué à n'importe quel autre objet. De ce fait, ce rite de passage est en soi vide de sens et n'a pas de réelle importance pour ce qui suit.

Pour les raisons que nous venons d'évoquer, ce premier conflit ne s'insère pas véritablement dans le roman de manière organique. Contrairement à Tahir, dont le conflit initial est primordial pour son personnage et habilement lié au reste de son histoire (voir 1.1.1) la nature « vide » de la force d'opposition que constitue Yemi dans le roman d'Adeyemi et le fait qu'elle ne représente pas un réel danger pour Zélie rend ce conflit initial artificiel, comme si Adeyemi démarre son roman par un conflit—dans le seul but *de démarrer son roman par un conflit*.

Au sein même de ce chapitre, une fois le conflit ethnique évoqué, Adeyemi fait intervenir les soldats du royaume, venus pour collecter l'impôt. Ceci lui permet de déployer d'autres déclencheurs d'empathie et d'identification intra-textuels (par opposition au paratexte) :

The lighter guard steps forward, reaching for his sword, ready to strike at the first sign of defiance. “Maybe you shouldn’t keep company with maggots.”
 “Maybe you should stop robbing us.”
 The words spill out of me before I can stop them.
 [...]

 Maybe I should be quiet. Or maybe he should die. (pp. 10-11)

Ce passage permet de poser plusieurs éléments propres à Zélie. En premier lieu, elle arbore une attitude contestataire face à l'autorité, lorsqu'elle répond au soldat dans la seconde ligne de dialogue. Un trait de caractère qui, *de facto*, génèrera le conflit dans le roman. Nous

sommes loin de Laia, chez Tahir, paralysée par la peur face à l'assassin de ses grands-parents et encore plus de Beatrice, chez Roth, qui n'ose pas ne serait-ce que prendre la parole à table dans le cadre familial. Zélie s'inscrit dès le premier chapitre comme une rebelle face aux oppresseurs. Adeyemi nous présente aussi un bref conflit interne avec « Maybe I should be quiet. Or maybe he should die. » D'une part, Zélie est consciente qu'elle devrait tenir sa langue car elle est en danger. De l'autre, elle a suffisamment de confiance en ses aptitudes martiales pour penser « maybe he should die », dont l'implicature pour le lecteur est : « Zélie has the ability to kill him. » Son statut identificatoire de rebelle est donc renforcé.

Le deuxième aspect qu'il nous paraît intéressant de mentionner est la dimension protectrice du personnage. Adeyemi véhicule cette notion via le personnage de Mama Agba, qui est, à la fois, le maître de Zélie sur le plan martial et sa figure maternelle de substitution :

“For gods’ sakes, think, Zélie. Think about someone other than yourself! Who would protect your father if you hurt those men? Who would keep Tzain safe when the guards come for blood?” (p. 13)

“Though your ability to become maji has disappeared, the hatred and violence toward you remains. That is why we are here. That is why we train.[...] Your opponents carry swords. Why do I train you in the art of the staff? [...] You must protect **those who can’t defend themselves**. That is the way of the staff.” (p. 16)

Le premier passage ci-dessus mentionne Tzain, le grand-frère de Zélie, ainsi que son père. Adeyemi place donc son personnage en tant que figure protectrice au sein de son cercle familial ; à nouveau, un déclencheur d'empathie/d'identification. Le second passage cité vient étendre l'ampleur de ce statut protecteur « aux faibles », plaçant Zélie en tant que potentielle protectrice des opprimés de manière générale. Cependant, ces deux aspects se révèlent narratologiquement fragiles à la lecture complète du roman.

Les évènements sont tout à fait en accord avec ces passages au regard du père de Zélie, qui a été battu par les meurtriers de la mère de ses enfants et laissé pour toujours dans un état de faiblesse constant :

Before the Raid, he could fight off three armed men with nothing but a skinning knife in hand. But after the beating he got that night, it took him five moons before he could even talk.

They broke him that night, battered his heart and shattered his soul. Maybe he would've recovered if he hadn't woken to find Mama's corpse bound in black chains. But he did.

He's never been the same since. (p. 29)

Adeyemi dresse donc le tableau d'une figure paternelle affaiblie, dont la force de jadis n'est plus et qui doit être protégée par ses propres enfants. Zélie est donc dans un rapport de protection active à son égard. Tzain cependant, n'est pas du tout un personnage défini par sa faiblesse. Le frère de Zélie est décrit comme un athlète à la carrure imposante et il affronte des adversaires aux côtés de sa sœur à plusieurs reprises dans le roman. Il n'est à vrai dire jamais protégé par sa sœur, ce qui vient contredire le passage que nous citons plus haut.

De la même manière, Adeyemi mentionne « the art of the staff » et « the way of the staff », qui convoque peut-être chez le lecteur les notions de code de conduite du guerrier, tels que le *Bushido* chez les Japonais ou l'éthique liée à la pratique du *Kung-Fu* chez les Chinois. Mais ce rapport particulier à son arme de prédilection, ou ce qui renvoie à « la voie du bâton », ne trouve aucun écho dans la suite du roman.

En nous recentrant sur Zélie, nous observons qu'Adeyemi joue habilement avec la force et la faiblesse de son personnage. Zélie n'est pas forte et invulnérable dès le début du roman, sans quoi le personnage paraîtrait superficiel et facile. Ce premier chapitre est aussi celui dans lequel l'ombre de l'agression sexuelle se profile (passage sur lequel nous avons anticipé afin de le traiter comparativement en 1.1.2). Même si elle pense qu'elle pourrait être en position de force, Zélie est maîtrisée par un des soldats, qui se saisit de sa cuisse, ce qui constitue un attouchement. Dans ce passage, Adeyemi décrit son personnage comme étant renvoyé, non seulement à son statut de femme opprimée, mais aussi psychologiquement à son impuissance lors de la mort de sa mère (pp. 11-12). Adeyemi le rappelle plus tard : « My stomach clenches **at the memory of the guard's rough grip**. Would Tzain yell at me if he knew? Would he shout if he realized **how hard it was for me not to cry?** » (p. 48) Dans ce premier chapitre, Zélie est donc aussi bien rebelle que victime.

Cette dichotomie est véritablement au cœur de la caractérisation du personnage et il nous semble qu'elle ne nécessite pas d'analyse approfondie, car Adeyemi la déploie de manière très similaire tout au long du roman. Par ailleurs, l'étudier ici générerait des redondances au regard de son statut de pivot que nous étudions plus tard. Toutefois, les particularités du statut de victime de Zélie occupent une place particulière au sein du roman qu'il nous faut étudier en détail dans la partie suivante.

1.3.2 Zélie, représentation identificatoire et stéréotypée de la jeune adulte en manque de confiance

Il est nécessaire de préciser ici que Zélie incarne le personnage adolescent en manque de confiance en soi par excellence. Si elle adoptait une position de confiance lors du rite de passage initial que nous venons d'étudier, la véritable épreuve—qui symbolise l'entrée du personnage adolescent dans le monde adulte et la lourde charge de nouvelles responsabilités—la terrifie et Adeyemi l'exprime aux moments clés de l'histoire. Tout d'abord, nous l'observons lorsque Mama Agba—le mentor de Zélie—a la vision qui met en scène Zélie elle-même

accomplissant le premier rituel qui la liera aux dieux afin de plus tard pouvoir ramener la magie :

This scroll sparks the magic, but to bring it back to its full power, you **must** do more.” “There has to be someone better.” I shake my head. “Someone with more experience. You can’t be the only maji to escape the Raid. We can use your power to find someone for the scroll.” “Girls—”

“We can’t!” I cut in.

[...]

“[I]f my vision showed you traveling there, it **must** be your time. You **must** go. Chândomblé may hold the answers you seek.”

The more Mama Agba speaks, the more I lose feeling in my hands and feet. *Why don’t you understand?* I want to scream.

I’m not strong enough. (pp. 92-93)

Les paroles de Zélie, « there has to be someone better » et « I’m not strong enough », se passent d’analyse. Notons qu’Adeyemi accentue la nature inéluctable de la responsabilité qui pèse sur la jeune fille grâce à la triple présence de l’auxiliaire « must », qui véhicule l’obligation dans les paroles de Mama Agba. Adeyemi renouvelle la présence de ce sentiment—le fait de ne pas être à la hauteur—lorsque le personnage de Lekan lui explique qu’elle seule peut accomplir le rituel :

[...] that connection to Sky Mother is what’s needed to complete the ritual.”

“Then who can do it?”

Lekan looks at me, heavy in his gaze. “A maji. One tethered to the gods.”

It takes a moment for Lekan’s words to hit; when they do I nearly laugh.

“If Sky Mother brought the scroll to you through a descendant of Saran’s blood, her will is clear.”

Her will is wrong, I almost shoot back. I can’t save the maji. I can barely save myself.

“Lekan, no.” My gut clenches the way it did when Amari first grabbed me in the market. “**I’m not strong enough**. I’ve never even performed an incantation. You said the scroll only connected me to Oya. I’m not connected to Sky Mother, either!”

“I can amend that.”

“Then amend yourself. Amend Tzain!” I push my brother forward. Even Amari would be a better candidate than me. But Lekan grabs my hand and leads me forward, continuing through the dome. Before I can object, he cuts me off.

“The gods don’t make mistakes.” (pp. 165-166)

Comme plus tôt, Zélie avance l’argument qu’elle n’est pas assez forte pour accomplir le rituel, jusqu’à penser que « la Mère Celeste se trompe ». Ce passage permet au lecteur de comprendre que le personnage de Lekan peut lier Zélie à la « Sky Mother » (« I can amend that », qui est l’ellipse de « I can amend the fact that you are not connected to Sky Mother » grâce au texte en amont). Ainsi, une fois ce rituel accompli, Zélie possède un élément de plus qui lui permettra d’accomplir le rituel sur quoi repose toute l’intrigue du roman. Par ailleurs, Lekan étant le dernier survivant parmi le peuple magique capable de lier les maji à la Mère Céleste (Adeyemi le précise dans ce même chapitre : « “As long as our bloodline survived, magic did, too” » (p. 162)) sa mort, deux chapitres plus loin, a plusieurs conséquences. En premier lieu, elle fait de Zélie l’unique personne en vie capable d’accomplir le rituel final.

Ensuite, la lignée de Lekan étant désormais éteinte, il sera par la suite impossible de donner ce même potentiel à un autre maji. Ainsi, de la survie de Zélie dépend toute l'issue de la rébellion des maji et le retour de la magie ; un élément narratif qui constitue à la fois un aggravement des enjeux et qui scelle le sort du personnage de Zélie, qui devient, de manière relativement stéréotypée, l'*élue*.

Zélie est donc à la fois représentative du personnage épique classique, car elle seule possède la capacité de faire aboutir l'intrigue, mais elle véhicule aussi de manière mimétique la notion du jeune adulte dans l'incertitude face au rite de passage.

1.3.3 Zélie, vectrice d'empathie à travers le trauma personnel et communautaire

Nous le mentionnions déjà lors de notre présentation de notre corpus : *Children* comme *Embers* sont des œuvres au sein des littératures de l'imaginaire que leurs autrices respectives définissent comme engagées et dénonciatrices de l'oppression. Ainsi, le personnage de Zélie— parmi les autres, Inan et Amari—est véritablement celui qui incarne la douleur à la fois intime et communautaire qu'Adeyemi dénonce.

Narratologiquement, il nous semble aisé d'identifier plusieurs éléments de l'histoire qui placent Zélie, soit en tant que victime directe des différentes formes d'oppression, soit en tant que témoin impuissant de ce que ses proches et son peuple subit. Une fois les éléments du paratexte étudiés—rappelons-le, ils évoquaient déjà la pratique du lynchage aux États-Unis— Adeyemi place Zélie face à d'autres faits pertinents au regard de l'histoire :

“[The guards] told me to get the coin or they'd force Zélie into the stocks.”

My blood runs cold. I whip around, unable to hide my fear. Run by the king's army, the stocks act as our kingdom's labor force, spreading throughout all of Orīsha. Whenever someone can't afford the taxes, he's required to work off the debt for our king. Those stuck in the stocks toil endlessly, erecting palaces, building roads, mining coal, and everything in between.

It's a system that served Orīsha well once, but since the Raid it's no more than a state-sanctioned death sentence. An excuse to round up my people, as if the monarchy ever needed one. **With all the diviners left orphaned from the Raid, we are the ones who can't afford the monarchy's high taxes. We are the true targets of every tax raise.** (p. 28)

Le dialogue initial appartient au père de Zélie qui, bien qu'incapable de pêcher seul à cause de son handicap, s'est aventuré en mer au risque de se noyer pour pouvoir payer l'impôt et donc sauver sa fille. Ainsi, après le lynchage, Adeyemi convoque la notion d'esclavage (bien que cette description évoque peut-être davantage le système d'« indentured servitude », parfois traduit par *engagisme* en français). Notons qu'elle n'emploie toutefois pas le terme de « slavery » (« slave » trouve une unique occurrence à la page 119, en référence à la servante de

la princesse, qui est aussi une maji). Tahir, elle, ne s'en cache pas et emploie « slave » et « slavery » au total 136 fois dans son œuvre.

Notons aussi que les deux dernières phrases rappellent le statut économique incroyablement précaire des Afro-américains directement après l'abolition de l'esclavage aux États-Unis en 1865, période durant laquelle des centaines d'anciens esclaves n'avaient d'autre choix que d'occuper des positions à revenu extrêmement bas dont les conditions de travail étaient en soi peu différentes de celles qu'ils occupaient en tant qu'esclaves. Cette notion permet à Adeyemi d'aggraver le degré d'oppression pour le peuple des maji dans son monde narratif mais aussi de placer Zélie—avec laquelle le lecteur est déjà émotionnellement investi—en danger direct et immédiat, tout en convoquant chez ses lecteurs Afro-américains cibles l'immense poids historico-culturel de l'esclavage des noirs. Le potentiel empathique est donc démultiplié.

À plusieurs reprises dans le roman, Adeyemi choisit de donner la mort à certains des personnages, qui sont par ailleurs davantage des « figurants » que des personnages secondaires, tant leur présence est brève. C'est le cas du personnage de Lekan, le vieil homme que Zélie rencontre au temple de *Chândomblé* au chapitre 17. Nous détaillerons le personnage plus tard, car il est pertinent au regard de la structure du mono-mythe. Mais il suffit ici de préciser que Lekan est le dernier survivant d'un groupe ethnique intimement lié aux divinités du monde narratif d'Adeyemi, son peuple ayant été massacré par les soldats du roi. Le personnage possède donc, dès son apparition, un fort potentiel empathique, qu'Adeyemi tente de renforcer lors de sa mort. En effet, la magie développée par le personnage d'Inan lui permet de ressentir et visualiser les souvenirs du personnage de Lekan :

The admiral yanks out her sword. Lekan collapses, ripped from our world in an instant. As his spirit leaves his body, it surges into mine. For a moment, I see the world through his eyes.—running through the temple grounds with the sêntaro children, a glee like no other alight in his golden gaze—his body steadies as the mamaláwo inks every part of his skin, painting the beautiful symbols in white—his soul rips, again and again, traveling through the massacred ruins of his people—his spirit soars like never before as he performs his first and only awakening [...] » (pp. 183-184)

Adeyemi nous offre donc ce court passage analeptique, accessible au temps du présent via la narration d'Inan et donc rendu plus immersif du point de vue cognitif. Toutefois, il nous semble que le potentiel d'empathie est amoindri par le fait que le personnage n'apparaisse que brièvement, du chapitre 17 au chapitre 20.

Il en va de même pour les personnages de Salim et Zu, tous deux des enfants qui trouvent la mort aux mains de l'armée du roi au chapitre 61. Zu apparaît pour la première fois au chapitre 42 ; il s'agit de la jeune cheffe du camp de réfugiés maji avec lequel les personnages principaux interagissent dans la deuxième partie du roman. Elle est très peu présente et n'apparaît vraiment

de manière sporadique qu'aux chapitres 42, 46, 50, 51, 53, 56 et 61 ; cependant Adeyemi s'applique à marquer sa mort de manière à susciter l'empathie :

Air dies inside my chest as Zu looks down, small hands gripping the arrow's shaft.
The young girl with a smile too wide for her face pulls against the weapon, speared with Orisha's hate.

She strains, limbs shaking, somehow taking a step forward. Not back where we can protect her. Forward, so she can protect us.

No . . .

Tears sear my vision, falling fast down my face. A Healer. **A child.**

Yet her last moments are stained with hate. Blood spreads across the silk of her kaftan. The emerald darkens with red. Her legs buckle and she hits the ground. (pp. 399-400)

Notons que, bien que nous nous placions du point de vue de Zélie à la première personne, ce passage ne contient aucun pronom « I », permettant l'effacement du personnage narrant pour laisser place aux sensations véhiculées par les verbes—qui créent la résonance cognitive chez le lecteur. Les verbes sont par ailleurs précis et à nature sensorielle : « gripping », « pulls », « shaking », « buckle ». Là où elle pourrait employer des verbes plus neutres ou qui sont naturellement associés par les mots qui les entourent, Adeyemi fait des choix qui amplifient l'impact de sa description : « air **dies** inside my chest » et « **speared** with Orisha's hate ». Elle écrit « stained with hate » de manière métaphorique alors que ce qui est en train de concrètement *tâcher* la jeune fille est son propre sang. Et le mot *sang*, que la description appelle ensuite, est remplacé par « red » pour mettre l'accent sur la couleur qui vient jurer avec l'émeraude de la tunique. Puis, combiné avec l'aspect de résonance cognitive de cette description, Adeyemi ajoute le pathos avec « A child »—le jeune âge du personnage rendant nécessairement sa mort plus tragique—que l'autrice met en exergue en effectuant une rupture de paragraphe non-obligatoire, une technique qu'elle emploie souvent.

Le personnage de Salim est encore plus discret et n'apparaît que deux fois. Adeyemi le décrit au chapitre 58 via la perspective d'Inan :

Hand in hand with a young divîner boy, she shines in her soft purple dress, a twirling goddess among the crowd. [...] When she can twirl no longer, she gives the child a hug. He squeals when she plants a kiss on his forehead. [...]

“I think all that twirling **with Salim** is catching up to me.” » (p.383-384) ; « I look past [Inan] to the dancing divîners, catching sight of the young boy I danced with in the crowd. **Salim** spins himself in so many circles he tumbles into the grass. (p. 391)

Puis, sa mort intervient lors de l'attaque du camp des maji :

Lost in the crowd, Salim howls, sharp screams rising above every other cry.
“Salim!” I scream, charging for the sweet boy I spun in my arms. A guard rides toward him on a rabid panthenaire. **Salim raises his hands in surrender.**

He has no magic.

No weapon. No way to fight.

The guard doesn't care.

His sword slashes down.

“No!” I scream, insides aching at the sight. The blade rips straight through Salim’s small body. He dies before he even hits the ground. (p. 401)

À nouveau, Adeyemi multiplie les techniques sur plusieurs plans pour accentuer l’aspect tragique de la scène. Sur le plan narratologique, elle rappelle l’interaction avec Zélie grâce à « the sweet boy I spun in my arms ». Stylistiquement, notons l’adjectif « sweet », qui vient convoquer la jovialité des deux apparitions de l’enfant dans les passages que nous citons, passages qui se trouvent seulement dix pages plus tôt, par ailleurs. Ensuite, la phrase « Salim raises his hands in surrender » vient rendre la scène encore plus terrible, accentuant la cruauté de la force d’opposition incarnée par son bourreau, qui n’a aucun scrupule (« doesn’t care ») à abattre sa lame sur un enfant qui, *de surcroît*, fait signe de reddition. Observons à nouveau les verbes : « howl » et « scream ». Puis, d’autres verbes évoquent presque l’aspect sonore de la scène de manière phonétique, avec les consonnes fricatives de « slashes » et « rips straight through ». L’adjectif « small », qui qualifie « body », n’a qu’un but : insister sur la *taille*, et donc le statut d’enfant, du personnage qui trouve la mort—comme Adeyemi le faisait avec « a child » dans l’analyse précédente. Nous retrouvons ces ruptures de paragraphes (peut-être trop nombreuses ici, il nous semble) pour mettre en exergue chaque détail de la scène et l’*étirer* visuellement. Enfin, il est clair que le personnage de Salim et sa mort ont pour seul but de générer l’empathie chez le lecteur lors de cet événement du roman. Néanmoins, Adeyemi fait habilement le choix de *nommer* le personnage plutôt que de le laisser demeurer anonyme, comme nombre des personnages qui perdent la vie lors de l’attaque de leur camp. Si subtil soit-il, ce détail ajoute au potentiel d’empathie car, même s’il ne possède aucun élément biographique, le personnage de Salim *existe* d’avantage que les autres. Grâce à la simple présence de son nom, il est un personnage plus humain dont la mort affecte d’avantage le lecteur.

La mort de ces trois personnages est donc représentative de la manière dont Adeyemi construit l’empathie autour de Zélie. Cette dernière, en tant que représentante de sa communauté ethnique, est à la fois victime mais aussi spectatrice souvent impuissante de la mort des siens. Symboliquement, nous sommes au cœur des préoccupations de l’auteur au regard du mouvement social #BlackLivesMatter, dont elle dit s’inspirer. Adeyemi le mentionne par ailleurs explicitement dans la postface du roman :

But if this story affected you in any way, all I ask is that you don’t let it stop within the pages of this text.

If you cried for Zulaikha and Salim, cry for innocent children like Jordan Edwards, Tamir Rice, and Aiyana Stanley-Jones. They were fifteen, twelve, and seven when they were shot and killed by police. [...] This is just one of the many problems plaguing our world and there are so many days when these problems still feel bigger than us, but let this book be proof to you that we can always do something to fight back.

[...]

We've been knocked down for far too long.
Now let's rise. (pp. 526-527)

Au-delà d'une technique narrative, la mort de ces personnages « figurants » est une explicite dénonciation engagée de la part d'Adeyemi ; une représentation du trauma au niveau *communautaire*. Si nous nous refocalisons sur son personnage au regard de l'empathie, Zélie est clairement vectrice de ce même trauma au niveau *personnel*.

Nous le mentionnions déjà concernant le paratexte, Zélie porte depuis l'enfance le trauma de la mort de sa mère et ce souvenir s'impose à ses pensées régulièrement tout au long du roman. Une lecture attentive permet de recenser ces occurrences, mais la simple recherche lexicale du terme « chain » permet de les identifier immédiatement. Pour n'en citer que quelques-unes :

Majacite . . . A weaponized alloy forged by King Saran before the Raid. Created to weaken our magic and burn through our flesh. **Just like the black chain they wrapped around Mama's neck.** (p. 10) I close my eyes, fighting back the tears that want to fall. **The chain they jerked around Mama's neck.** The blood dripping into the dirt. (pp. 15-16) Maybe [Baba] would've recovered if he hadn't woken to find **Mama's corpse bound in black chains.** But he did. (p. 29) Crimson splatters into the air as the guard beats Baba again and again. Mama screams for them to stop while **two soldiers jerk the chain over her neck**, so tight the majacite links draw blood from her skin. (p. 79)

Au total, le souvenir de la mort de la mère de Zélie apparaît *douze* fois—treize, si nous prenons en compte le paratexte—de manière textuelle dans le roman, systématiquement associée au mot « chain ». Adeyemi se sert ainsi de ce détail visuel très fort—de la mère enchaînée ou même de son *cadavre* enchaîné. À nouveau, nous pouvons difficilement ne pas songer à l'esclavage, les chaînes étant un des symboles immédiats de la pratique des esclavagistes. Ce détail figure d'ailleurs sur le médaillon conçu par l'abolitionniste britannique Josiah Wedgwood, devenu célèbre car arboré par la « *Society for the Abolition of Slavery* » dès la fin du 18^{ème} siècle.⁸⁵ Nous reproduisons la représentation ci-dessous :

⁸⁵ <https://www.loc.gov/pictures/item/2008661312/>



(Josiah Wedgwood, 1787)

Stylistiquement, Adeyemi emploie quasi-systématiquement le mot « Mama » plutôt que « my mother » lors de ces descriptions. « Mother » n'apparaît que pour une seule de ces occurrences (p. 311). Ce phénomène est intéressant à plusieurs égards. Premièrement, l'appellation « Mama » résonne immanquablement avec les lecteurs Afro-américains, chez qui il est culturellement courant d'appeler sa mère de cette façon, même à l'âge adulte. Une étude socio-linguistique serait requise mais, de manière anecdotique, cette pratique nous semble aussi courante dans le sud des États-Unis, et ce même pour les populations blanches (à défaut du terme « mom », qui est possiblement le terme le plus répandu au sein de l'anglais américain).

Quand bien même nous sortirions de cette aire géographique, « mama » est bien souvent le terme utilisé par les nourrissons encore incapables de prononcer le terme qu'ils utiliseront plus tard : *maman*, en français ou « mom/mum » en anglais. Même dans certaines langues africaines ou asiatiques, au sein desquelles le mot utilisé à l'âge adulte n'est pas nécessairement phonétiquement proche de « mama », c'est aussi le terme qui est utilisé⁸⁶. C'est notamment parfois le cas en japonais, dans certaines classes sociales. Cognitivement, « Mama » permet donc à Adeyemi d'*effacer* l'adjectif qualificatif « my », permettant une plus grande superposition déictique pour le lecteur, quelle que soit son ethnie ou sa nationalité. À la lecture, « Mama » pourrait cognitivement être la mère du lecteur, rendant le trauma sans cesse récurrent de sa mort aussi douloureux pour lui que pour Zélie.

Par la suite, à la fin de ce même chapitre figurant la mort de Salim et Zu, Zélie est capturée et torturée pour des informations en présence du roi Saran en personne. Ici, Adeyemi

⁸⁶ En japonais, par exemple, le terme le plus courant est (en lettres romaines) *kā-san*.

poursuit la construction de son personnage dans le trauma de manière similaire, tout en bâtissant sur son trauma préexistant :

Majacite cuffs scald my skin, searing straight through my wrists and ankles. **The black chains** suspend me above the floor of my jail cell, making it impossible for me to cast an incantation. (p. 407)

Précisons que le néologisme « majacite » désigne dans le monde narratif d'Adeyemi un minerai qui endigue la magie et empoisonne les maji. Nous y reviendrons, mais il s'agit sans doute là d'une des nombreuses marques d'intertextualité transmédiatale du roman, puisque le mot est étymologiquement constitué de « maji » et du suffixe -ite, qui en chimie désigne les composés inorganiques peu oxygénés⁸⁷ ; la comparaison s'impose avec la « kryptonite », le minerai radioactif qui enlève ses pouvoirs à Superman (dans *Action Comics*, Siegel & Shuster, 1938) dans la bande-dessinée américaine.

Il ne s'agit donc plus seulement de revivre la mort de sa mère : Zélie est à présent elle-même enchaînée et dans une situation rigoureusement similaire. Et, si elle échappera à la mort, Zélie est loin de sortir indemne de ce passage. En premier lieu, la torture rompt son lien avec la magie. Ensuite, elle subit des sévices physiques explicites : « Nothing could prepare anyone for the bleeding MAGGOT carved into Zélie's back. » (p. 446) Une fois de plus, la thématique de l'esclavage refait surface et Adeyemi lie l'insulte qu'elle a créée pour son monde narratif à la pratique historique des esclavagistes du marquage au fer rouge. Cette notion était aussi présente chez Tahir, lorsque la commandante Keris Veturia taille son initiale sur le torse de Laia dans *Embers* (au chapitre 17), symbole de l'appartenance de son esclave.

Au-delà de la thématique en quelque sorte « filée » ici, Adeyemi explore le rapport de son personnage avec cet évènement de manière à la fois similaire au premier trauma mais aussi subtilement différente :

[Inan's] knuckles graze my chin and—

—Saran's grip jerks my chin back to his face with violent force. My whole body flinches. The calm in his eyes explodes with rage as my breath withers in my throat. It takes everything in me not to cry out, to swallow my terror as his nails draw blood from my skin. "You would do well to answer me, child—"

"Zél?" My nails dig into Inan's neck. I need the grip to stop my hands from shaking; I need it to keep from crying out. (p. 451)

Though I can't feel the chill of the dead, I whisper the incantation in my mind. "*mí àwon tí ó tí sùn, mo ké pè yín ní òní—*"

—with a lurch the soldier finishes the A. Bile spews from my lips. I scream. I scream. But the pain never ends—

My palms burn and I look down; my fingernails have cut red crescents into my own skin. I unclench my fists and wipe the blood on the cot, praying no one sees. (p. 456)

⁸⁷ <https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/-ate>

« He lays his hand on my back; his touch sends spasms through my wounds. The pain takes me away, locking me inside the cell—

—rusted cuffs rip against my wrists as I pull. My screams echo against the metal walls. And during it all, Saran stands calm, watching them tear me apart—

“Agh!” I throw the man over my shoulder, slapping him against the rock floor with a loud smack. (p. 465)

Ces trois passages illustrent la manière dont Zélie est subitement forcée de revivre la séance de torture, alors que celle-ci est déjà terminée. Adeyemi construit ainsi le réalisme de son personnage au point de clairement la faire souffrir de stress post-traumatique. Nous évoquons déjà cette notion explorée par la psychiatrie pour Elias, le personnage de Tahir, en 1.1.5. Il est intéressant d’observer la manière dont Adeyemi déploie les déclencheurs de ce mal psychique chez son personnage.

Typographiquement, et c’est commun aux trois passages, elle se sert d’une rupture de paragraphe et du tiret long (« long dash »), qui lui permet d’illustrer pour le lecteur comment le trauma vient interrompre le fil du discours *visuellement*. Les phrases sont ainsi interrompues et tronquées, imitant les pensées de Zélie auxquelles le trauma s’impose. Ensuite, Adeyemi décrit de manière réaliste les déclencheurs *physiques* du trauma. Dans le premier passage, c’est le fait qu’Inan touche le menton de Zélie qui la renvoie au geste identique effectué par son tortionnaire ; nous retrouvons le mot « chin » des deux côtés du tiret. Dans le second passage, Zélie ayant perdu sa magie pendant la torture, c’est sa tentative de s’en servir qui déclenche le trauma. Dans le troisième passage, c’est aussi le sens du toucher qui est stimulé : un des personnages touche le dos de Zélie, et donc ses blessures, et la douleur la renvoie subitement au moment de la torture. Elle réagit par ailleurs de manière violente, ce qui est souvent le cas des victimes de stress post-traumatique, tout particulièrement car il s’agit d’une maladie psychique touchant souvent les soldats (Richardson *et al.*, 2010).

Enfin, la dernière technique déployée par Adeyemi est la répétition *verbatim* des mots du roi pendant la torture :

“I admire your defiance, child. It’s impressive you’ve made it this far. But **I wouldn’t be doing my job as king if I didn’t remind you what you are.**”

The knife sears into her skin with a fury so intense her agony leaks into me. (p. 419)

Les mots en gras apparaissent par la suite cinq fois (pp. 453, 454, 469, 477 et 497) alors qu’ils hantent Zélie à chaque fois que son trauma est réactivé par un déclencheur externe ou interne. Notre remarque est certes subjective, mais la proximité de ces répétitions rend peut-être cette technique trop évidente à la lecture et la manière dont le trauma s’impose à Zélie trop « facile », grâce à la simple répétition. Néanmoins, elle fait sens du point de vue du réalisme psychologique.

À l'analyse du personnage, Zélie semble moins *multidimensionnelle* que les personnages de Tahir et Roth. En cela, nous entendons qu'elle incarne et véhicule cette notion de trauma de manière si profonde et développée que cela laisse peu de place aux autres aspects que le personnage pourrait revêtir.

Nous pourrions certes mentionner le fait qu'elle est aussi représentative d'une génération de jeunes adultes tentant de retrouver leur lien avec leur culture et leur héritage. Dès le premier chapitre, cette perte de foi est explicitée : « Deep down, I know the truth. I knew it the moment I saw the maji of Ibadan in chains. **The gods died with our magic.** » (p. 15) L'enjeu pour les personnages du roman est d'accomplir le rituel qui ramènera la magie—renouant le lien du peuple de Zélie avec leurs dieux. En soi, cette thématique est effectivement véhiculée par le personnage de Zélie. Néanmoins, Adeyemi ne plonge pas Zélie dans un cheminement au regard de sa foi du point de vue narratif. Dès le chapitre neuf (soit bien avant la fin du premier quart du roman), Zélie accepte de croire à nouveau :

“Orúnmila—” Mama Agba’s voice grows stronger. A silver light begins to swell in her hands. “Orúnmila, bá mi sr! Orúnmila, bá mi sr—”

The cosmos explodes between Mama’s hands with so much force that Amari and I are knocked to the ground.[...] My heart seizes at the beautiful sight. **It’s back. . . .**

After all this time, magic is finally here. It’s like a floodgate opening in my heart, an endless wave of emotion rushing through my entire being. **The gods are back.** Alive. With us after all this time. (p. 91)

De manière anecdotique, la présence du mot « cosmos » associé à « explodes » ici—cette occurrence de « cosmos » est unique dans le roman et ce n'est pas un concept qu'Adeyemi emploie—nous évoque la notion fictive de Masami Kurumada, dans son œuvre *Saint Seiya* (1986-1990). Chez Kurumada, le *cosmos* est une force vive, une énergie métaphysique que ses héros possèdent et qui *explose* lorsqu'ils en augmentent l'intensité. Il est possible qu'Adeyemi y fasse un discret clin d'œil intertextuel ici.

Après ce passage, Zélie ne doutera simplement plus de l'existence des dieux ou de leur présence à ses côtés, alors qu'un doute persistant créé par Adeyemi pourrait mener le personnage à explorer son rapport avec la magie grâce à son rapport avec le divin. Si l'une des thématiques du roman est effectivement le renouvellement de la foi chez une nouvelle génération de jeunes adultes dont l'identité culturelle est menacée, celle du *trauma* prend tant de place chez Zélie qu'elle laisse peu d'espace à d'autres facettes du personnage qu'Adeyemi aurait pu explorer.

1.3.4 Amari, une source d'empathie via le cadre référentiel de « la princesse »

Amari, le deuxième personnage narrant d'Adeyemi, est immédiatement identifiée grâce à des éléments textuels précis comme la princesse du royaume :

I adjust the navy gele on my own head and **try to appear regal**, wishing the servant hadn't wrapped it so tight.

[...]

“And what is your opinion, **Princess Amari**?” (pp. 32-33)

Immédiatement, Adeyemi déploie foison de détails qui font d'Amari le stéréotype—voire le cliché—de la princesse frustrée :

“Amari, sit up straight!”

“For **skies**' sake—”

“That's more than enough dessert for you.”

I lower my forkful of coconut pie and push my shoulders back, almost impressed by the number of critiques Mother can hiss under her breath in one minute. (p. 32)

Notons que, comme Tahir, Adeyemi utilise « skies » au lieu de « God » pour la monarchie. Les maji, qui croient au divin sous forme anthropomorphique et possèdent *plusieurs* dieux, utilisent l'interjection « Oh my Gods » (p. 18).

En quelques phrases, Adeyemi dresse donc le portrait de la jeune princesse qui ne se comporte pas comme son statut royal l'impose. Le *cadre référentiel* (voir chapitre III, 1.4) convoqué par le seul mot « Princess » est donc complété et les évocations intertextuelles et inter-médiatiques sont multiples et intemporelles—qu'il s'agisse de la mythologie, des contes de fées ou plus vraisemblablement d'une combinaison des deux. « My pulse quickens as I imagine visiting the world beyond the palace walls » (p. 35) vient achever l'image on ne peut plus classique de la princesse rêvant d'évasion hors de la sphère du connu. Notons aussi que, aussi stéréotypé soit-il, le *conflit* est présent de manière initiale : dès les premières phrases, Amari est en conflit avec sa mère, la reine, quant à son comportement. Le texte laisse aussi clairement transparaître que la reine est figure d'autorité et qu'Amari y est soumise (via la direction de son regard et la rapidité du mouvement) : « “*Stop talking to the help.*” I **snap** around and look **down**, hiding from Mother's gaze. » (p. 34) Au sein du roman, nous sommes face à un cheminement encore une fois stéréotypé, même plus loin dans l'histoire :

Orisha's future is decided within these walls. As princess, yours will be, too. I tried to hold on to his words, allow palace life to satiate me the way it did Mother. I made an effort to socialize with the other oloyes and their daughters. I attempted to find entertainment in palace gossip. But at night, I used to sneak into Inan's quarters and climb out to the balcony overlooking our capital. I would imagine what lay beyond the wooden walls of Lagos, the beautiful world I longed to see. (p. 191)

Ici, les mots en italique sont les paroles rapportées du roi, qui la condamnent à une vie au palais royal. Observons les verbes et expressions employés par Adeyemi : « *tried* », qui implique l'échec, « *made an effort* » qui implique qu'un tel comportement n'était pas simple à adopter pour le personnage et « *attempted* » qui traduit aussi l'échec. Amari est clairement la princesse qui tente de se conformer à son environnement royal et n'y parvient pas. Si l'identification avec le *statut* de princesse nous paraît peu probable pour les lectrices, la situation d'Amari est semblable à celle d'une jeune adulte en désaccord avec son environnement familial, tout comme Tris chez Roth (voir 1.2.1). Un tel personnage évoque aussi les princesses de nombre d'histoires pour enfants et contes de fées de Perrault, Andersen ou des frères Grimm—ainsi que pléthore de personnages de princesses adaptés dans l'univers des films Disney, anciens comme plus modernes, tel que *Cinderella* (Geronimi, 1950), *The Little Mermaid* (Clements, 1989), Jasmine dans *Aladdin* (Clements & Musker, 1992), Repunzel dans *Tangled* (Greno & Howard, 2010), ou Merida dans *Brave* (Andrews, 2012).

Si nous nous retrouvons face à un cliché, il faut toutefois convenir du fait que le cadre référentiel convoqué est efficace : Amari fait appel à l'attachement émotionnel des lectrices aux personnages de leur enfance. Par ailleurs, il faut aussi prendre en considération l'élément de la diversité et l'intention de l'autrice d'offrir aux lecteurs et lectrices des personnages qui leur ressemblent. Il y a certes pléthore de princesses dans l'univers de Disney, mais force est de constater que les princesses de *couleur* se comptent sur les doigts d'une main.

Amari fournit moins de matière à l'analyse car son personnage est extrêmement classique. Toutefois, le réalisme psychologique du personnage est tout de même approfondi grâce au complexe d'infériorité qu'Adeyemi développe dans la première partie du roman, afin de dénoncer le stigma associé aux peaux noires :

“You must share your beauty regimen with Amari.” Mother places a cold hand on my shoulder, fingers light against my dark copper skin. “She lounges in the gardens so often she’s beginning to look like a farmhand.” Mother laughs, as if a horde of servants don’t cover me with sunshades whenever I step outside. Like she didn’t coat me with powder before this very luncheon began, cursing the way my complexion makes the nobility gossip that she slept with a servant. (p. 36)

Ce passage ne trouve pas d'écho dans le roman, puisqu'Amari n'est plus confrontée à sa mère après ce chapitre. Néanmoins, il nous semble pertinent car cette notion de discrimination au regard du teint de la peau émane de la *mère* d'Amari. Adeyemi emploie par ailleurs le terme « *cursing* », qui dénote une certaine violence, dans les pensées ou les mots. Le passage nous semble évoquer, et donc dénoncer, le rejet de soi qui peut avoir lieu au sein même des populations noires quant aux traits ethniques qui ne s'accordent pas avec les *standards de beautés*—bien souvent blancs—que notre société impose et que l'autrice adapte à son monde narratif.

Du point de vue narratologique, l'*apparition* d'Amari et les autres éléments de sa caractérisation sont en revanche très intéressants. En effet, son statut de princesse devient pertinent car il la place *de facto* dans l'esprit du lecteur comme étant du côté de l'opposition ; Zélie ayant décrit la monarchie comme à l'origine du massacre perpétré contre son peuple durant les premiers chapitres. Observons le passage suivant :

“Besides, Zaria’s overrun with diviners. At least the maggots in Lagos know to stick to their slums.”

I tense at the **cruelty** of Samara’s words; they seem to hang above us in the air. I glance over my shoulder to see if Binta heard as well, but **my oldest friend** does not appear to be here. As the only diviner working in the upper palace, my chambermaid has always stood out, a living shadow forever by my side. (p. 34)

Ici, le personnage d'Amari juge *cruel* les propos d'une des nobles, qui emploie l'insulte « maggot ». Le lecteur en déduit donc que, si elle ne s'oppose pas vocalement à un tel langage, Amari n'est pas à l'aise avec le mépris dont il est fait preuve. Ensuite, Amari mentionne le fait que Binta, qui est identifiée comme une divîner—donc faisant partie du peuple ciblée par le mépris—est sa plus vieille amie. Amari n'est donc pas partisane de la discrimination. Les deux éléments placent immédiatement Amari en opposition avec son environnement. Bien qu'elle soit narrativement associée avec la force d'opposition par l'avant-texte, Adeyemi renverse immédiatement la donne en prêtant à son personnage suffisamment de fibre morale pour se lier d'amitié avec une servante qui, de surcroît, est une maji. Au regard de l'empathie, les éléments narratifs évoqués jusque-là identifient les maji comme les opprimés et ceux qui doivent recevoir l'empathie du lecteur. Ce simple passage, conjugué à son désir explicite d'évasion de la sphère royale, suffit à *rattacher* Amari à l'empathie initiale du lecteur.

Dans la même perspective, Adeyemi se sert du personnage de Binta comme déclencheur d'empathie—comme elle le fait pour les personnages « figurants » que nous avons mentionnés à la partie précédente :

Kaea unrolls the scroll and walks forward slowly, as if approaching a wild animal. Not the sweet girl who has wiped my tears for so many years. The servant who saves all her palace rations so her family can enjoy one good meal. [...]

Father strikes fast. Quick like lightning.

One moment Binta stands.

In the next, Father’s sword plunges through her chest. (pp. 42-43)

Dans la première partie de ce passage, Adeyemi se sert de la comparaison qu'elle dresse (« as if approaching a wild animal ») pour attribuer de rapides éléments biographiques à Binta. Le personnage, en plus de bénéficier du potentiel empathique créé par Zélie aux chapitres précédents pour l'ensemble des maji opprimés, apparaît ainsi comme une jeune femme ayant réconforté Amari mais aussi une esclave généreuse qui tente de subvenir aux besoins de sa famille. Sans grande surprise, Binta est assassinée par le roi sous les yeux d'Amari à la page

suivante et nous observons stylistiquement la manière dont Adeyemi tronque encore les paragraphes pour donner cette sensation d'images rapides et enchaînées à la scène.

À nouveau, la manière dont Adeyemi manie l'empathie ici paraît relativement évidente et peu organique. Le personnage de Binta sera mentionné plusieurs fois par Amari tout au long du roman (p. 86, p. 128, p. 136, p. 191, p. 236, p. 349) et, bien souvent, il s'agira de pathos (puisque sa mort hantera Amari au fil des pages) ou de moments où Amari se remémore son amie pour s'exhorter à prendre une décision ou affirmer son courage naissant. Néanmoins, le fait que Binta n'ait aucune ligne de dialogue, une biographie quasi-inexistante, qu'elle trouve la mort dès son apparition et n'intervienne que dans les réminiscences d'Amari nous paraît peu efficace pour convoquer une réelle empathie. Un personnage que le lecteur *verrait* agir et interagir avec Amari durant la narration aurait plus de potentiel empathique.

Si nous nous éloignons quelque peu du personnage même d'Amari un instant, le passage suivant nous semble plus intéressant au regard de la projection :

Memories of Father before the Raid play in my head, a paranoid man with grinding teeth and forever graying hair. The man who ordered Inan and me into the palace cellar, placing swords in our hands though we were far too young and weak to lift them. *The maji will come for you*, he warned. The same words every time he forced us to spar. *When they do, you must be prepared*. [...]

Father always taught Inan and me that magic meant our deaths. A dangerous weapon threatening the existence of Orísha. As long as it existed, our kingdom would always be at war. In the darkest days following the Raid, magic took hold inside my imagination, a monster without a face. (p. 40)

Après avoir *étendu* l'empathie initiale générée pour Zélie et les maji à Amari, Adeyemi complexifie le rapport du lecteur à la situation. Premièrement, le rapport d'Amari à la magie est diamétralement opposé à celui de Zélie. Pour la princesse, il s'agit d'un « monstre sans visage », alors que la magie n'est que source d'émerveillement pour Zélie. Est-elle ainsi bonne ou mauvaise ? Le lecteur réalise qu'il a été amené à prendre parti.

Ensuite, et notons qu'il s'agit là d'une technique grandement facilitée par la présence de *plusieurs* personnages narrants, le père d'Amari—donc le roi Saran, à l'origine du massacre des maji—n'est plus seulement le monstre responsable du génocide évoqué par Zélie, mais un homme las tentant de protéger ses enfants. Le chiasme, au sens rhétorique du terme, est donc aussi bien narratif—au regard du statut de la magie—qu'émotionnel. Le lecteur est placé dans un conflit moral : il a été amené à ressentir de l'empathie *pour les deux* partis opposés. Et, même si ce sentiment est conflictuel, il ne fait que *renforcer* l'investissement cognitivo-émotionnel du lecteur dans l'histoire d'Adeyemi, lui assurant la continuité de l'acte de lecture.

1.3.5 Amari, une jeune adulte qui s'affranchit de la figure paternelle grâce à l'émancipation et le dépassement du trauma

Une fois ce statut de « princesse stéréotypique » établi pour Amari, nous observons, qu'à l'instar de Zélie, elle est aussi construite autour d'une notion clef. Si pour Zélie il s'agissait du trauma, Amari est véritablement un personnage de l'*émancipation* ; bien qu'un des niveaux de cette émancipation soit *également* un affranchissement du propre trauma d'Amari. Il s'agira d'analyser les parties d'un tout qui se confondent et se superposent, étant donné que l'émancipation propre au personnage dépendra de l'affranchissement de sa figure paternelle et de son trauma—ce dernier étant étroitement *lié* à sa figure paternelle.

En premier lieu, il s'agit bien évidemment d'une émancipation de la sphère familiale et de ce même statut de princesse condamnée à sa prison dorée. De jeune princesse suscitant l'empathie et convoquant ses nombreuses homologues de contes de fées, Amari devient personnage à potentiel identificatoire lorsqu'Adeyemi la place dans un cheminement de découverte de soi et de résilience.

Le premier jalon de cette émancipation est la décision d'Amari de voler le parchemin qui permet de rendre aux maji leur magie (au chapitre 3), acte qui va directement à l'encontre de l'autorité de son père mais qui déclenche aussi l'intrigue principale du roman. Toutefois, Amari étant au tout début de son parcours initiatique, elle ne peut s'extirper du conflit qu'elle génère sans l'aide de Zélie, qu'elle rencontre au chapitre 4. Cette dynamique s'installera pendant toute la première moitié du roman, où Amari est constamment renvoyée à son statut et son manque de courage, à la fois de manière externe (via ses interactions avec Zélie et son frère Tzain), mais aussi de manière interne à cause de la faiblesse qu'elle a internalisée durant son enfance choyée :

“Just stay close to Zélie.”

Because you are weak, I imagine [Tzain] spitting, though his dark eyes are kind. Because despite the sword you carry, you cannot protect yourself. (p. 195)

Nous revenons donc à la notion de personnage féminin construit autour de la notion de faiblesse que nous évoquions pour Tris et Laia (en 1.1.1 et 1.2.6). Même lorsqu'Amari est à l'origine d'un acte de bravoure—au chapitre 32, elle sauve la vie de Zélie—elle s'auto-convainc qu'elle ne mérite aucune louange :

Zélie becomes “the Immortal,” while Tzain reigns as “the Commander.” When I pass, the spectators shout the most ridiculous name of all. I cringe as it rings once more: “The Lionaire!”

I want to yell of their mistake; replace “lionaire” with a more fitting title like “coward” or “impostor.” There is no ferocity behind my eyes, no vicious beast hidden inside. **The name is nothing more than a lie, but fueled by liquor, not one of the spectators cares.** (p. 260)

Le second paragraphe de ce passage ne laisse aucun doute quant au rejet absolu d'Amari quant à son propre courage. Pour elle, la bravoure qu'on lui attribue est une *erreur*, « mistake », voire même un *mensonge*, « a lie ». Après que la faiblesse lui a été attribuée de manière externe, le réalisme psychologique d'Amari la pousse de manière *interne* à être incapable de reconnaître sa propre force. Toutefois, ce passage constitue tout de même une charnière en termes de caractérisation et entre en résonance avec un élément narratif évoqué plus tôt, qui nuance le côté stéréotypé du personnage (il s'agit d'un passage narré par Zélie, ici) :

My heart lurches as I take in the gruesome scar carved along Amari's spine. The mark ripples across her skin, so ghastly it makes my own skin tingle with pain. [...]
 "A-an accident when my brother and I were young."
 Tzain's jaw drops.
 "Your brother did that to you?"
 "No! Not on purpose. It wasn't . . . he didn't—"
 [...]
 "It wasn't his fault," [Amari] finally answers. "**Our father forced us to spar.**"
 "With actual swords?" I jerk my head back. Mama Agba made us train for years before we were allowed to pick up a staff.
 "Father's first family was coddled." Her voice grows distant. "Weak. He said they died because of it. He wouldn't allow the same thing to happen to us." (pp. 121-124)

Cet élément biographique concernant la cicatrice d'Amari a plusieurs fonctions au sein du roman—nous y reviendrons à l'étude du personnage d'Inan, notamment—l'empathie étant bien entendue encore une fois recherchée par l'autrice. Il sert également de trauma au personnage et sera réellement la charnière au sein de son cheminement vers l'émancipation. Il symbolise aussi la compassion d'Amari—valeur morale que le lecteur pourra être amené à imiter—puisque c'est parce qu'elle a *refusé* d'abattre son épée sur son frère qu'Amari a reçu un coup d'épée dans le dos en retour.

Tout comme elle le fait avec Zélie, Adeyemi a recours à la répétition lexicale pour véhiculer la nature traumatique de cet évènement dans la vie d'Amari. L'autrice le rattache tout particulièrement à l'injonction—et donc la cruauté—du père d'Amari et Inan, forçant ses enfants à être violents l'un envers l'autre via la phrase « Strike, Amari ». Au chapitre 32, avant de sauver Zélie, Amari lutte contre la paralysie que les affrontements physiques génèrent chez elle à cause de son trauma :

Though I try to flick my blade open, my hands only tremble. *Strike, Amari*. Father's voice rumbles into my ears, cutting deep into the scar on my back. *Raise your sword, Amari. Attack, Amari. Fight, Amari.*
 "I **can't** . . ."
 After all these years, I still can't. Nothing has changed. I **cannot** move. I **cannot** fight. I can only stand still. (p. 247)

Ici, Adeyemi traduit l'impossibilité physique générée par le traumatisme via la répétition de l'auxiliaire « can » couplé à la négation. Amari est tout simplement dans l'*impossibilité* de bouger. À la page suivante, le *blocage émotionnel* perdure :

The chaos envelops me, so overwhelming I can hardly see. It takes a moment too long to realize that one of the blades is coming for me. *Strike, Amari*. Yet my limbs do not move. The blade whistles toward my neck—

Tzain cries out as his fist collides with the man's jaw. (pp. 247-248)

Et à nouveau, quelques pages plus tard :

There is no technique in my thrust, no sign of the years spent in pain.

Strike, Amari, Father's voice thunders in my head, bringing me back to the tears spilled when he commanded me to fight Inan. I dropped my sword. I refused.

Then my brother's blade ripped through my back. (p. 253)

Le traumatisme se réaffirme donc jusqu'à ce qu'Amari, afin de sauver Zélie, ne parvienne à surmonter sa torpeur pour livrer bataille et tuer un ennemi (p. 254). Notons que, jusqu'ici, les verbes qui entouraient les mots du trauma étaient « rumble » et « thunder », dans les passages ci-dessus. Mais, après ce moment charnière où Amari surmonte ce blocage, Adeyemi écrit : « *Strike, Amari. A thin whisper of Father's voice plays in my ears. I wipe him from my mind as I wash the last of the arena blood from my skin.* » (p. 261) La violence de la voix du père est ainsi stylistiquement réduite à un « faible murmure » qu'Amari parvient enfin à « occulter de son esprit ». Notons que ces *mots du trauma* apparaissent neuf fois dans le roman (deux fois p. 174, p. 247, p. 248, p. 253, p. 261, deux fois p. 332 et une fois p. 513). Nous observons que certaines répétitions sont très proches, ce qui rend peut-être ici encore la technique d'Adeyemi maladroite. Néanmoins, elle y attache habilement les différents jalons vers l'émancipation d'Amari. Et, après ce passage, l'émancipation progresse ainsi aux niveaux que nous évoquions plus haut : celui du trauma et celui de l'affranchissement de la figure paternelle—et, par extension, des figures d'autorité en général.

Lorsqu'on tente de l'infantiliser après ce moment charnière, Amari ne réagit plus de la même manière :

“Tzain, do not tell me what I am meant to do!”

His words stab like a needle, locking me back inside the palace walls.

Amari, sit up straight!

Do not eat that.

That's more than enough dessert for you—

No.

No more. I have lived that life before and lost my dearest friend because of it. Now that I've escaped, I shall never return. With my escape, I must do more.

“I am a princess, not a prop. Do not treat me any differently. My father is responsible for this pain. I will be the one to fix it.” (p. 263)

La citation se passe d'analyse et il est évident que le rapport du personnage avec son propre statut a changé. *Princesse* ne rime plus avec *faiblesse* mais avec *force* et *autorité*. Par la suite, lorsque Zélie est capturée et qu'Amari et Tzain se retrouvent seuls et démunis face à la situation, l'initiative n'émane *pas* du personnage masculin qu'est Tzain. Notons que, dans les moments de crise dans la narration de nombreuses œuvres de fiction, la phrase *clichée* bien trop souvent attribuée aux personnages féminins est « what do we do now ? », véhiculant l'idée que la prise de décision repose entre les mains des personnages masculins. Adeyemi s'en rend elle-même « coupable » (p. 143) via la voix d'Amari. Toutefois, à ce moment de l'histoire, Amari prend l'initiative et accepte enfin le surnom véhiculant la bravoure qu'on tentait de lui attribuer plus tôt :

Tzain stares at me with broken eyes, fighting the spark of hope that tries to light. "How would we get in?"

I turn back to the silhouette of Gombe against the night sky. "**I have a plan.**"

"Will it work?"

I nod, for once not fearing the fight. **I was the Lionaire once.** For Tzain and Zélie, **I shall be her again.** (p. 406)

Enfin, les deux perspectives émancipatrices d'Amari se concrétisent lorsqu'elle prend la décision de revendiquer sa place sur le trône :

"I am Princess Amari, daughter of King Saran, and . . ." Though the words have never left my lips, I now realize there is no other choice. I cannot let the line of succession stand in my way. "And I am the future queen of Orïsha." (p. 429)

Puis, l'émancipation finale de son trauma passe par un affranchissement de la figure paternelle on ne peut plus œdipien, puisque c'est Amari qui tue son propre père, le roi Saran, près de la conclusion du roman :

I swing my sword in a swift arc, cutting into his thigh. He stumbles back in pain, unprepared for a lethal blow from my sword. I am not the little girl he knows. I am a princess. A queen.

I am the Lionaire. [...] Veins bulge from Father's neck as he charges forward, no hesitation as he angles for a killing blow. He does not cringe at the thought of slaughtering his own daughter, his own flesh and blood. He's made his decision.

Now it's time for mine.

I whip out of harm's way as his sword strikes the pillar, chipping into the stone. Before he can rally, I plunge my sword forward without hesitation. (pp. 513-514)

Le personnage d'Amari est ainsi construit à la fois autour de l'empathie—certes de manière stéréotypée et possiblement à l'excès—en tant que personnage choyé, victime de son propre trauma, mais aussi de l'identification, car elle s'affranchit de ce trauma grâce au courage, par là même reflétant le parcours typique du jeune adulte dans une dynamique d'émancipation au regard du cercle familial.

1.3.6 Inan, figure typique du jeune adulte en quête de l'approbation du père

De manière similaire au personnage d'Amari, celui d'Inan nous semble souffrir d'une nature initiale tout aussi stéréotypée. Avant de lui donner voix pour la première fois au chapitre 8, Adeyemi le décrit grâce au point de vue d'Amari, qui est sa sœur :

Inan stands tall, handsome in his uniform as he prepares to lead **his first patrol** through Lagos. He beams among his fellow guards, his decorated helmet reflecting his recent **promotion to captain**. Despite myself, I smile, wishing I could be a part of his special day. Everything he ever wanted. It's all finally happening for him. (p. 35)

Si nous ne pouvons pas encore parler de projection, Adeyemi parvient en quelques phrases à présenter un personnage que tout lecteur a déjà rencontré mille fois. Inan est le prince héritier par excellence : il est beau, adopte une posture fière et fait bien évidemment partie de l'armée de son père. Adeyemi mentionne subtilement qu'il s'agit de sa *première* patrouille et qu'Inan vient d'être promu : il est donc face à son propre rite de passage, qui revêt une nature relativement tribale et intemporelle. Enfin, « everything he ever wanted » sous-entend que—du point de vue d'Amari—Inan aspirait à la situation qui est sienne et que nous venons de décrire. S'il ne déclenche pas encore la sympathie, l'empathie ou l'identification, Inan, comme Amari, convoque donc irrémédiablement le cadre référentiel prototypique du prince héritier.

Dès qu'elle lui donne voix, cependant, Adeyemi ne perd pas de temps à déployer ses déclencheurs dès les toutes premières phrases. Il nous faut mentionner ici qu'Inan a déjà été montré dans l'histoire ; il a affronté et poursuivi Zélie au chapitre qui précède. Il est donc clairement identifié par le lecteur comme vecteur de la force d'opposition et Adeyemi a tout intérêt à *désamorcer* l'antagonisme du lecteur au plus vite afin que ce dernier s'investisse émotionnellement dans son personnage :

Failure.
Disappointment.
Disgrace.
Which insult shall Father brand me with today? [...]
But Father might not waste his words. He could lead with his fist. This time, I cannot blame him. Not truly. (p. 68)

Si succinct soit-il, ce passage est stylistiquement lourd de sens via ses implicatures. En premier lieu, le mot « today » implique logiquement que le père d'Inan l'a insulté *auparavant*—et les exemples qu'Inan donne parlent d'eux-mêmes—ce qui place déjà Inan en position de victime d'abus *verbaux*. Ensuite, « he could lead with his fist. This time I cannot blame him. Not truly » a plusieurs implicatures :

- « He could lead with his fist » implique que le fait que son père le batte est une *possibilité*, via le modal « can ».

- « This time, I cannot blame him » vient confirmer la possibilité ci-dessus, puisque le segment implique : « this time I cannot blame him **for something** » et que ce *quelque chose* est l'ellipse de la phrase précédente. Donc : « I have blamed him for leading with his fist **in the past** », qui a son tour implique « He/Father has led with his fist **before**. »

- Enfin, et cette dernière citation est déjà un indice subtil de caractérisation, « this time I cannot blame him. Not truly » pourrait être reconstitué et reformulé : « I don't truly blame him for leading with his fist/beating me this time. » Inan, dans son réalisme psychologique, est donc capable d'accepter la violence abusive de son père comme *justifiée* ; un comportement souvent identifiable chez les victimes de violences parentales et/ou domestiques (Reich *et al.*, 2015 ; Eaton, 2019).

Au sein de ce même chapitre, Adeyemi installe subtilement la dynamique familiale grâce à une brève interaction entre Inan et ses parents :

“You must stop this, Saran. Stop it this instant!”
I jerk my head back. [Mother] called Father by his name...
Her voice echoes against the red walls of the throne room. A harsh reminder of her gall. We both look at Father. I can't fathom what he'll do. I begin to think Mother's actually won for once when he speaks.
“Leave.”
[...]
Mother grabs my wrist. We both know how Father's private words usually end. But she can't interfere. Not unless she wants to face Father's wrath herself. (pp. 71-72)

À nouveau, le lecteur infère sans le moindre doute que le roi—en plus d'être détenteur de l'autorité absolue, même au sein du couple royal—est violent envers son fils. Par ailleurs, l'avant-texte (notamment la citation que nous analysions plus haut) vient clarifier grâce à « how Father's private words usually end » et « to face Father's wrath herself » que la reine est, elle aussi, victime de la violence physique du roi.

Ainsi, même si Inan incarne la force d'opposition, il devient personnage déclencheur d'empathie—et potentiellement d'identification—car il est la victime de violences parentales. Adeyemi complexifie à nouveau l'investissement émotionnel du lecteur, car celui-ci est *bidirectionnel*, à la fois déclenché par les protagonistes mais aussi par un des antagonistes.

Puis, Adeyemi conclut ce chapitre introductif d'Inan par ce qui engendrera une des sources majeures de conflit du roman :

“Call off your men.”
I tense. He won't even give me a chance. Father doesn't think I can do it. [...]
“Father,” I say slowly. “Please. I didn't anticipate the fugitive's resources before, but I'm prepared now. Grant me a chance to make this right.”
[...]
“I know you can do this, Inan. But it can only be you.”
I blink in confusion. Father's never looked at me this way before.
“It's not just any fugitive,” he says through his teeth. “It's Amari.” (pp. 72-73)

Ce passage est déclencheur sur le plan de la caractérisation à plusieurs niveaux. Premièrement, Inan est envoyé à la poursuite de Zélie et d'Amari, sa propre sœur—ce qui engendrera naturellement un conflit externe mais surtout *interne* pour le personnage. Ensuite, cette course-poursuite deviendra bien entendu un parcours initiatique pour Inan, car il devra prendre des décisions sur le plan moral qui mettront en conflit son propre développement au cours de l'histoire et les « valeurs » inculquées par son père. Notons aussi qu'Inan est replacé dans un rôle à nouveau quelque peu caricatural : celui du prince avide de se montrer digne des attentes de son père mais exilé jusqu'à ce qu'il accomplisse la mission confiée par le roi. Au regard de ce schéma particulier, Adeyemi mentionne une de ses influences⁸⁸ : la série animée américaine d'inspiration orientale *Avatar, The Last Airbender* (DiMartino, Konietzko, 2005-2008).

Conçue pour les enfants, elle remporte en 2007 un prestigieux Annie Award en tant que « Best Animated Television Production Produced for Children » et met en scène le jeune Aang, « l'Avatar »—dont il est la réincarnation, à la manière du Dalai Lama—figure mythique chargée de maintenir l'harmonie entre les différentes nations, toutes peuplées de personnes capable de maîtriser les éléments : l'air, l'eau, le feu et la terre. Les différents types de magie du monde narratif d'Adeyemi pourraient déjà évoquer une certaine intertextualité transmédiatique. Par ailleurs, dans la série, Aang doit maîtriser les quatre éléments et atteindre certains endroits lors des solstices saisonniers afin d'accomplir des rituels spécifiques—ce qui rappelle le nœud de l'intrigue principale d'Adeyemi. En menant l'analyse du personnage d'Inan, ceci nous pousse à dresser une comparaison entre les deux œuvres et avec le personnage du prince Zuko, dans *Avatar : The Last Airbender*.

Zuko, à l'instar d'Inan, est exilé et chargé par son père, le seigneur de la nation du feu, de pourchasser et tuer Aang. Toutefois, après plusieurs interactions avec l'Avatar et ses compagnons, le jeune prince oscille entre son désir de réaffirmer son honneur auprès de son père et la moralité douteuse de sa mission, le faisant errer entre le côté de l'opposition et celui des protagonistes.

Comme nous allons le démontrer, Inan est construit de manière très similaire. La course-poursuite qu'il mène devient quête de soi qui s'articule autour d'un incessant conflit interne où la magie symbolise le rapport de force entre ses convictions naissantes et celles inculquées par la figure paternelle.

⁸⁸<https://www.vulture.com/2018/02/children-of-blood-and-bone-book-trailer-tomi-adeyemi-interview.html>

1.3.7 Inan, entre identification et empathie : jeune adulte face à l'échec de l'émancipation ?

Après avoir orchestré au chapitre 5 la « collision » entre ses trois personnages narrants—Zélie, Amari et Inan—Adeyemi tisse le premier fil de la métaphore qu'elle déploiera tout au long de l'évolution du personnage d'Inan :

“Before you were born, the maji were drunk with power, always plotting to overthrow our line,” Father explains. “Even with their insurgency, my father fought to be fair, but that fairness got him killed.”

[...]

“When I rose to the throne, I knew **magic was the root of all our pain**. It's crushed empires before ours, and as long as it lives, it shall crush empires again.”

I nod, remembering Father's rants from long before the Raid. The Britaunîs. The Pörltöganés. The Spānî Empire—all civilizations destroyed because those who had magic craved power, and those in charge didn't do enough to stop them. (pp. 82-83)

Ce passage nous permet, dès la deuxième apparition du personnage, d'appréhender parfaitement le rapport d'Inan avec la magie et Adeyemi explore le personnage de manière à complexifier encore le rapport empathique du lecteur. Du point de vue de Zélie, le lecteur a été amené à percevoir les maji comme les opprimés et la magie comme un élément bienfaisant leur ayant été arraché. Du point de vue d'Amari et Inan cependant, les maji apparaissent désormais comme l'opposition par un effet de miroir. Inan mentionne par ailleurs un massacre perpétré *par* les maji (avec « slaughter », ici). Il y a donc des actes répréhensibles des deux côtés.

Notons qu'Adeyemi donne de l'autorité aux propos du roi en mentionnant des « faits historiques » de son monde narratif : d'autres empires sont tombés face à la puissance de la magie. Par ailleurs, il est évident que « Britaunîs », « Pörltöganés » et « Spānî » sont des déformations linguistiques de « British », « Portuguese » et « Spanish ». Adeyemi joue avec la notion d'*uchronie fantastique* (l'uchronie étant, par définition, « l'Histoire refaite en pensée telle qu'elle aurait pu être et qu'elle n'a pas été »⁸⁹) grâce à ce clin d'œil aux empires coloniaux de *notre* histoire. Son monde narratif se présente momentanément comme le *nôtre*, auquel la magie a été ajoutée et où les colons n'ont pu lutter contre la magie et ont payé cher le prix de leurs tentatives d'invasion.

Ensuite, le passage que nous mettons en exergue constitue véritablement la source du conflit interne qui définit le personnage d'Inan tout au long du roman. Les mots émanent bien sûr de son père et Adeyemi articule la manière dont l'éducation d'Inan, prodiguée par le roi, a totalement cimenté dans son esprit l'amalgame entre la magie et le *mal*—ce que nous pourrions considérer comme l'allégorie de la transmission de la haine raciale. Plus tard, Inan réutilise les

⁸⁹ <https://www.cnrtl.fr/definition/uchronie>

mêmes termes lors d'une confrontation avec Zélie, tel un enfant répétant les mots d'un parent *verbatim* :

“Keeping my magic a secret is how I keep Orisha safe!” The air warms as [Inan’s] powers surge.
“Magic is the root of all our problems. It’s the root of Orisha’s pain!”
 “Your father is the root of Orisha’s pain!” (p. 311)

Puis, la sous-intrigue propre à Inan est déclenchée :

I squeeze Father’s sênet pawn so hard my knuckles crack. I swore to him I was prepared. But how in the skies could I have prepared for this?

“**Count to ten,**” I whisper again, gathering all the pieces like pawns. By the time I hiss “five,” a terrifying realization hits: the diviner girl has the scroll.

The spark I felt when she brushed against me. The electric energy that surged through my veins. And when our eyes locked . . . Skies. **She must’ve infected me.** Nausea churns inside my stomach. Before I can stop myself, this morning’s roasted swordfish fights its way up. I double over as vomit burns my throat and hits the sand with a splash. (p. 104)

Les trois segments que nous mettons en exergue ici sont véritablement les trois éléments récurrents dans la caractérisation d’Inan. Les deux premiers éléments relèvent du réalisme psychologique du personnage, aussi nous nous y intéresserons plus en détail ultérieurement. Il suffit toutefois de mentionner dès à présent qu’il s’agit là de deux comportements qui relèvent de *stratégies d’adaptation*—ou « coping mechanisms », en anglais—terme que nous empruntons au domaine de la psychologie. Le troisième élément est celui qui nous intéresse tout particulièrement ici.

Alors que l’histoire se déroule, Inan s’avère lui aussi posséder des pouvoirs magiques, alors qu’il n’appartient pas au peuple des maji. Ainsi, lorsqu’il dit « She must have infected me », Inan fait bien sûr référence à Zélie et sous-entend : « She must have infested me *with her magic* ». Une fois de plus, le terme d’Adeyemi n’est ni anodin, ni aléatoire. Inan perçoit la magie comme le mal absolu, comme une maladie, et pense avoir été *infecté*. À tel point que sa réaction se manifeste physiquement et qu’il en est malade. Adeyemi veille d’ailleurs à ce que ce rapport négatif avec la magie s’exprime lexicalement. Du point de vue d’Inan, la magie est : « my maji curse » (p. 131), « my infection » (p. 131), « evil » (p. 133), « like a parasite in my blood » (p. 148), « a virus destroying me from inside out » (p. 173), ou encore « venomous » (p. 173).

Du point de vue narratif, la présence de la magie chez le personnage est à la fois une source de conflit *interne* comme *externe*. De manière interne, Inan lutte pour réprimer ce qu’il pense être une maladie alors que la magie est une partie de lui. Le mal-être physique qu’il éprouve systématiquement est en fait dû à son propre rejet de lui-même, ce qu’Adeyemi exprime via Zélie plus tard dans le roman : « “It wouldn’t hurt if you embraced it. Your magic attacks you **because** you fight it back.” » (p. 322)

De manière externe, la magie est un conflit en puissance et une source de tension puisqu’Inan est accompagné dans sa mission par son mentor, l’admiral Kaea, qui s’avère aussi être la maîtresse supposée de son père, le roi. Comme la magie d’Inan se manifeste peu à peu sous la forme de cheveux blancs—la couleur étant le trait physique distinctif des maji—il tente par tous les moyens de dissimuler la transformation à son mentor. Bien que le personnage soit déjà âgé de dix-huit ans, ce changement physique chez Inan peut symboliquement évoquer les changements du corps d’un jeune adulte durant l’adolescence au moment de la puberté, changements qui sont irrémédiablement source de questionnements, de confusion et parfois de rejet.

Adeyemi fait donc voguer son personnage entre haine de lui-même et tentatives d’acceptation ou de conciliation. Au chapitre 21, après avoir assisté à l’impuissance de ses soldats face à la magie des maji—ce qui ne fait que renforcer sa terreur à son encontre— Inan décide d’avoir recours à sa propre magie :

A bitter tang crawls onto my tongue as the new strategy takes hold. Their magic is a weapon; mine could be one, too. If there are maji who can fling me from a cliff with a wave of their hand, magic is my only chance of getting the scroll back. [...]

Duty before self.

No matter the cost or collateral. Even if it’s a betrayal of everything I know, my duty to protect Orisha comes first. I release my hold on the pawn.

For the first time, I let go. (p. 186)

Toutefois, même s’il tolère momentanément la présence de la magie, il ne s’agit en aucun cas d’acceptation. La magie est une arme, rien de plus et un simple moyen de « combattre le feu par le feu ». Et, immédiatement après cette timide tentative de conciliation, Adeyemi plonge son personnage dans la tourmente. Cinq chapitres plus tard, le conflit externe s’actualise et Kaea découvre son secret :

“How long?” she breathes. “How long have you been a maji?” She hisses the word like it’s a curse. Like I’m the spitting image of Lekan. **Not the boy she’s known since birth. The soldier she’s trained for years.** (p. 229)

Notons les deux dernières phrases, où Adeyemi dépose brièvement ces deux éléments biographiques pour rappeler le lien émotionnel des personnages afin d’attiser l’intensité du conflit et générer plus d’empathie chez le lecteur. Inan fait face à une personne qui l’a vu grandir et le segment « trained for years » appelle le cadre référentiel du lien maître/élève. Quelques pages plus tard, alors que Kaea le trahit en tentant de révéler son secret, Inan perd le contrôle de sa magie et la tue accidentellement en tentant de l’immobiliser :

“Let go!”

“**I don’t know how!**” I shout back, fear wrapping around my throat. The temple amplifies my abilities. The more I try to push my magic down, the harder it fights to get out.

[...]

“**I’m sorry**,” I choke through my tears. I try to wipe the blood from her face, but I only smear it over her skin. My own chest tightens, filling with the echo of her blood.

“**I’m sorry**.” My vision blurs. “I’m sorry. I’m so sorry.” “Maggot,” Kaea exhales. Then there’s nothing. Her body stiffens. The light fades from her hazel eyes. (pp. 231-232)

En premier lieu, ce passage ne fait que renforcer le rejet d’Inan de sa magie, puisqu’il en a perdu le contrôle et tué une personne qui lui était chère : « I stare at my quaking hands. I can’t tell whose fear surges through my veins. **I’m really one of them. I’m the very monster I hunt.** » (p. 231) Ensuite, le conflit en puissance entre Inan et Kaea a été actualisé et se meut en un *autre* conflit en puissance. Alors que Kaea meurt, la magie d’Inan lui permet de voir ses dernières pensées :

Fragments of Kaea’s consciousness take hold.

I see the first day she met Father, the way she held him when the maji murdered his family. A kiss they shared in the secrecy of the throne room while Ebele bled out at their feet.

The man who kisses Kaea is a stranger. A king I’ve never met. For him, Kaea is more than his sun. **She’s all that’s left of his heart.**

And I took her away. (p. 232)

Le doute qu’avait Inan quant à la liaison entre le roi Saran et Kaea est ainsi confirmé, et Inan devient l’assassin de l’amante de son propre père. Ce qui, inéluctablement, sera source de conflit entre les deux personnages. En sus d’avoir complexifié l’intrigue et le conflit interne de son personnage, Adeyemi génère à nouveau l’empathie pour Inan en mettant en avant sa culpabilité et son impuissance face à la situation.

Nous le mentionnions en introduction de cette sous-partie : le rapport d’Inan à la magie est véritablement une métaphore. Et cette métaphore prend tout son sens lorsque le personnage interagit de plus près avec celui de Zélie dès le chapitre 38—alors qu’ennemis deviennent alliés lorsque Amari et Tzain sont faits prisonniers.

Observons le passage suivant, qui était développé bien avant l’évènement que nous venons d’analyser, alors que la magie commençait à se développer chez Inan :

Like a suppressed sneeze, my curse jumps to the surface. The mother’s emotions hit like a smack to the face: sparks of **rage**, dull flashes of **fear**. But above all else, a **protectiveness** burns, snarling like a snow leopard guarding its only cub. I don’t understand why until the bundle pressed against her chest begins to cry. A child . . . (p. 147)

Ce passage permettait déjà de comprendre que le type de magie qu’Inan développe est d’ordre psychique. Néanmoins les termes que nous mettons en gras font référence à des *émotions*. Le personnage possède ni plus ni moins une aptitude d’empathie magique, qui lui permet de ressentir les émotions d’autrui comme si elles étaient les siennes. Or, c’est de cet élément narratif dont se sert Adeyemi pour à nouveau inverser la donne pour Inan :

Zélie's pain falls through the air like rain. It sinks into my skin. **My** chest heaves with **her** sobs. **My** heart rips with **her** anguish. And all the while I feel a terror unlike anything I've ever known. It crushes my soul.

It destroys all will to live.

This can't be her world..

This can't be the life Father built. But the longer her pain grips me, the more I realize: this fear is always there. (p. 314) ;

“Zélie, just imagine what Orïsha could become. Healers like Zu would eradicate sickness. A team of Grounders and Welders could eliminate the need for the stocks. Skies, think of what the army would fight like with your animations leading the charge.”

[Inan] presses his forehead against mine, getting far too close for me to think clearly.

“It'll be a new Orïsha.” He calms down. “Our Orïsha. No battles. No wars. Just peace.” (p. 390)

Ici, le premier passage permet d'illustrer parfaitement la manière dont Adeyemi construit cette *empathie magique*. Notons la manière dont l'alliance des adjectifs possessifs « my » et « her », qui se répète, vient lier les sphères cognitivo-émotionnelles des personnages. Inan *ressent* la douleur de Zélie et c'est cette empathie qui le pousse à, dans un premier temps, réévaluer le statut de la magie. Et c'est ce que le deuxième passage met en évidence. Adeyemi se joue de l'utopisme que son personnage exprime ici avec « No battles. No wars. Just peace. » Si les personnages parvenaient à réconcilier la monarchie en place avec l'existence de la magie, le conflit viendrait mourir et l'histoire s'achèverait aussitôt. L'autrice donne la possibilité au lecteur d'imaginer et former l'attente d'une issue sans conflit ; attente qu'elle viendra bien évidemment contrarier.

Toutefois, à ce stade, réévaluer le statut de la magie et ressentir la douleur de Zélie permet aussi à Inan de remettre en cause l'admiration qu'il voue à son père et ce en quoi ce dernier l'a poussé à croire :

But the maji hanging from the tree still scar my mind.

Just one of Orïsha's endless crimes.

Looking at Zélie, I finally have the answer to the question I was too afraid to ask. **I cannot be like Father.**

I will not be that type of king.

I let go of her wrists, but inside I let go of so much more. Father's tactics. His Orïsha. Everything I now realize I don't want to be.

My duty has always been to my kingdom, but it must be for a better Orïsha. A new Orïsha. A land in which a prince and a maji could **coexist**. A land where even Zélie and I could be a “we.” (p. 292)

Adeyemi crée presque un zeugma ici en jouant sur le sémantisme de « let go », puisqu'Inan *lâche* physiquement le poignet de Zélie mais *abandonne* aussi les convictions de son père et la conception du royaume que son père lui a inculquée. Après avoir généré l'empathie via ce conflit interne constant et son rejet de lui-même, Inan devient personnage à vocation identificatoire car ses valeurs ont changé : il aspire à la paix, la cohabitation et la fin de l'oppression des maji.

Toutefois, Adeyemi n'en a pas fini avec son personnage et les nouvelles convictions d'Inan sont contrariées assez rapidement lorsqu'un des maji du camp des réfugiés fait état d'une magie extrêmement destructrice (ce passage est narré du point de vue de Zélie) :

“I know Kwame’s intentions were pure, but he took it too far. For years we’ve been warned about magic like that. **What Kwame did was worse than anything Father’s ever said!**”

I blink, searching Inan’s face. Where is the future king who was ready to save the maji? The prince who threw himself in front of flames to keep me safe? I don’t know this boy, afraid, making excuses for everything he claimed to hate. Or maybe I know him too well. Maybe this is the truth: the broken little prince. (p. 412)

Inan en vient donc à douter à nouveau du bien-fondé de la magie. Et ce passage ne fait qu’annoncer celui qui suit, qui fait encore référence au pouvoir destructeur de la magie lorsque trois maji s’unissent pour libérer Zélie au chapitre 69 :

A slaughter...

A slaughter, not a fight.

Only three maji battle, yet the soldiers crumble beneath their power. It’s worse than the destruction of the divîner camp. At least then, the soldiers were the first to strike. But now their premature fear seems justified. **Father was right. . . . There’s no denying it now. No matter what I desire, if magic returns, this is how my kingdom will burn.** (p. 444)

Du point de vue psychologique, ce passage nous semble habilement réaliste. Bien qu’Inan aspire à la compassion et ait évolué vers de nouvelles convictions pendant les quelques semaines sur lesquelles se déroule l’histoire, sa conception initiale de la magie lui a été imposée *depuis la naissance*. Il est donc logique qu’un tel évènement vienne réaffirmer sa croyance initiale et entre en conflit avec ses nouvelles croyances, qui sont en soi neuves et fragiles. La seule phrase « Father was right... » est lourde de sens : elle vient symboliser la force des convictions du père qui entrave la tentative d’émancipation du fils.

Par la suite, Adeyemi concrétise cette réaffirmation lorsqu’Inan est à nouveau face à son père :

Father extends his sword to me and my stomach clenches, unable to believe the gesture. All my life, I’ve never seen my father without this blade strapped to his side.

“To sacrifice your heart for your kingdom is noble, son. It is everything. It’s what it means to be king.”

I stare at the blade; the inscription gleams in the moonlight. Its words simplify my mission, creating space for my pain. A soldier. A great king. That’s all I’ve ever wanted to be. Duty over self. Orisha over Zélie.

I wrap my hand around the hilt of the majacite sword, ignoring the way it blisters my skin.

“Father, I know how we can get the scroll back.” (p. 476)

Il nous faut mentionner qu’Inan a, lors de passages précédents, développé une relation romantique avec Zélie. Le lecteur est donc contrarié dans ses attentes à plusieurs égards ici. Non contente de rétablir les convictions d’Inan qui le placent *finalement* dans ce premier tome du côté de l’opposition, Adeyemi contrarie aussi les attentes du lecteur à l’égard de la romance

en faisant d’Inan un traître au sein de sa propre relation, tout en convoquant la situation narrative classique du prince qui fait passer son devoir avant son cœur. Par ailleurs, Adeyemi a aussi recours à la symbolique via l’*épée* que le roi confie à son fils ; objet symbolique on ne peut plus masculin qui incarne à la fois le pouvoir royal et le rite de passation de père en fils.

Cependant, le conflit promis par la mort accidentelle de Kaea vient finalement s’actualiser et rendre tragique la décision d’Inan :

[T]he sight of my magic turns Father to stone.
 “It’s not what you think—” I start.
 Father jerks back, recoiling like I’m a monster he can’t trust. His lips curl back in disgust. Everything in me shrivels.
 [...]

 Father kicks the mercenary over with his feet. He claws at the turquoise crystals left in the assailant’s hair. He stares down at his hands, and his face twists. I can see him putting the pieces together. These are the same crystals he held in the fortress.
 The same crystals they plucked from Kaea’s corpse. Father’s eyes flash. He grips the hilt of his sword.
 “Wait—”
 His blade rips into me.
 [...]

 “You are no son of mine.” (pp. 507-509)

Lorsqu’il découvre qu’Inan peut utiliser la magie et que ses pouvoirs laissent des traces identiques à celles retrouvées sur le corps de son amante, le roi n’hésite pas à porter un coup mortel à son propre fils. Adeyemi renvoie donc à l’éternel conflit œdipien, qui s’inverse, toutefois, ici. Nous notons également la présence du segment que nous mettons en exergue, qui semble apparaître dans plusieurs œuvres de l’imaginaire pour donner voix au déni du père lors de ce conflit. Nous supposons qu’elle donne un effet de *déclaration tragique*, peut-être dû à sa nature quelque peu archaïque. Dans le langage courant, il serait plus naturel de dire « You are not my son », qui aurait le même sens mais serait moins emphatique.

Cette même phrase apparaît par exemple dans l’adaptation de l’œuvre de Georges R.R. Martin, *Game of Thrones* (Benioff et Weiss, 2011-2019) entre le patriarche Tywin Lannister et son fils, Tyrion, ce dernier ayant toujours cherché l’approbation de son père alors qu’il était pour Tywin source de honte car atteint de nanisme. La nature œdipienne du conflit est d’autant plus présente que c’est en partie le fait que son père ait des relations intimes avec une femme dont Tyrion est tombé amoureux qui pousse Tyrion à agir :

Tywin :
 I'd never let them execute you. Is that what you fear? I'll never let Ilyn Payne take your head. You're a Lannister. You're my son.
 [...]

Tyrion :
 I loved her.
 [...]

Tywin :
 You're my son. Now, enough of this nonsense.

Tyrion :

I am your son and you sentenced me to die.

[...]

Tyrion shoots Tywin in the chest with the crossbow.

Tywin :

You shot me. You're no son of mine.

Tywin :

I am your son. I have always been your son.

Tyrion shoots another arrow into Tywin's heart, killing him.
(Benioff et Weiss, *Game of Thrones*, saison 4, épisode 10, 2014)

Observons la manière dont le père, Tywin—alors que son fils le tient en joue avec une arbalète et qu'il est totalement à sa merci—tente d'offrir les mots qu'il sait que son fils désire entendre. Dès que son sort est scellé, en revanche, Tywin montre à nouveau son vrai visage et renie son fils grâce à la formulation que nous évoquions. Notons aussi que les derniers mots de Tyrion à son père viennent *affirmer* ce que Tywin tente de nier, comme pour forcer le respect que son père ne pourra plus jamais lui enlever. Tyrion affirme : « Je suis votre fils. J'ai toujours été votre fils, je méritais votre respect et votre amour en tant que tel et à présent vous ne pourrez plus jamais le nier ».

Les mots « you are no son of mine » apparaissent également chez Rowling, entre le personnage de Barty Crouch et son fils (ce dernier finira d'ailleurs par tuer son père dans le roman) :

“I'm your son!” he screamed up at Crouch. “I'm your son!”

“**You are no son of mine!**” bellowed Mr. Crouch, his eyes bulging suddenly. “I have no son!” (Rowling, *Harry Potter and The Goblet of Fire*, 2000, p. 526)

Si nous revenons et concluons sur le personnage d'Inan chez Adeyemi, il est évident que ce dernier convoque le cadre référentiel du jeune homme en quête de l'approbation du père, qui vient se combiner au conflit quasi-œdipien de la fin du roman. Notre analyse suggère ainsi deux interprétations.

Dans un premier temps nous pourrions envisager—au regard des passages cités dans cette sous-partie—qu'Inan *parvient* à se forger sa propre opinion et que celle-ci ne vient qu'*en partie* rejoindre celle de son père. Inan adhère en outre à sa définition de la magie et ses dangers, mais pas à la cruauté et les méthodes du roi.

D'autre part, et cette interprétation nous paraît plus plausible au regard du texte, nous pourrions considérer qu'Adeyemi construit son personnage dans un *échec* de l'émancipation. Inan—contrairement à sa sœur, Amari—ne parvient *pas* à se détacher de sa peur profonde de la magie et se range finalement sous les valeurs cruelles de son père. Nous le citons plus haut :

« Père avait raison » (n.t., p. 444). Inan abandonne ainsi les nouvelles valeurs morales qu'il s'était forgé au cours de son passage symbolique à l'âge adulte. Et, après avoir vogué entre empathie et valeurs morales identificatoires pour le lecteur, il devient personnage tragique, car son échec et sa trahison à l'égard de Zélie viendront se retourner contre lui, générant un dernier élan d'empathie de la part du lecteur.

2. Au-delà du réalisme psychologique : une vraisemblance tridimensionnelle

À la partie précédente, nous avons dédié notre analyse au potentiel identificatoire des personnages, ce qui nous permet de vérifier que les autrices de notre corpus déploient des techniques et des éléments de caractérisation visant à créer l'empathie chez le lecteur. Bien souvent, cela se fait grâce au réalisme psychologique de leurs personnages et la cohérence de leurs décisions/actions. Certaines notions que nous avons évoquées, notamment le rapport au corps, l'obsession ou l'inhibition, nous font immédiatement penser à d'autres personnages de fiction dont la psyché est enrichie de ces petits détails qui leur donnent leur côté humain dans un rapport mimétique face au lecteur. L'œuvre *Moby Dick* (Melville, 1851) est en soi bâtie sur le caractère obsessionnel d'Ahab envers la baleine blanche. Indiana Jones, dans la saga de Spielberg (*Indiana Jones*, 1981) est absolument terrifié par les serpents, ce qui sert d'élément de « comic-relief » et crée une brèche humaine dans ce personnage si courageux et téméraire. Dans *Harry Potter*, de Rowling (1997-2007), Ron est arachnophobe, ce qui place Harry sur une sorte de piédestal, puisque ce dernier est terrifié par les « Démentors » (« Détraqueurs », dans la traduction française de Ménard) qui sont l'incarnation de la peur elle-même. La peur du noir chez un personnage, par exemple, est un détail puissant, rappelant à de nombreux lecteurs leur propre peur enfantine et générant l'identification.

Au-delà de la psyché, la lecture analytique des œuvres permet aussi d'observer que ce réalisme s'étend plus loin. Nous l'avons mentionné au fil de l'analyse : certains aspects identificatoires sont situationnels, physiques ou encore sociaux. Cette observation nous renvoie vers la fiche de construction de personnage du dramaturge Lajos Egri (introduite au chapitre III) qui divise le travail poïétique de caractérisation en trois aspects : physique, social et psychologique. En effet, l'idée de réalisme psychologique pourrait être *étendue*, puisque la psychologie n'est qu'un aspect parmi trois. En élargissant notre hypothèse de départ qui se vérifie sur le plan psychologique, nous pensons qu'il conviendrait de parler de

tridimensionnalité, dont les trois pôles—physique, social et psychologique—viennent construire une *vraisemblance* entre le personnage, l'être de *mots*, et l'être *humain*.

Lors du premier travail de rédaction de cette étude, nous nous sommes attelés à remplir minutieusement pour chaque personnage narrant des œuvres du corpus toutes les caractéristiques qu'Egri crée dans son outil (chapitre III, 2.1). Toutefois, les redondances que cela engendrait avec notre analyse de l'empathie nous poussent à présenter cette étude différemment. Nous effectuons donc une courte sélection thématique pertinente au regard du genre YA au sein des dimensions sociales et physiques, effectuée de manière comparative entre les trois œuvres du corpus, pour démontrer que la vraisemblance des personnages s'étend à d'autres dimensions que celle de la psyché, venant construire cette vraisemblance tridimensionnelle propre à l'être humain.

2.1 Les détails physiques au service de la vraisemblance

Chez nos trois autrices, l'aspect physique des personnages revêt de l'importance, et ce tout particulièrement chez Adeyemi et Tahir dans leur optique de représentation de la diversité. Ainsi, les détails les plus simples comme la couleur des yeux et des cheveux des personnages ont une importance symbolique et/ou narrative.

Chez Roth, dans *Divergent*, la dimension physique des personnages est directement liée à l'évolution sociale ainsi qu'à la psyché de son personnage principal : Beatrice/Tris. En effet, après avoir établi qu'à seize ans son personnage « ressemble encore à une petite fille » (n.t., p. 1), Roth précise à plusieurs reprises que Beatrice est désavantagée face aux personnages qui possèdent une force, une taille ou un poids supérieurs à elle. Par exemple : I am **too short** to jump over the tables, and **not strong enough** to tip one over. » (p. 14) « I'm not as tall or as strong as some of them. » (p. 51) Ou encore : « We all share the same body type: **narrow shoulders, small frames.** » (Roth, 2011, p. 135)

La couleur des cheveux de Tris est également précisée dès la première page : « The strands fall on the floor in a **dull, blond** ring. » Notons que Roth glisse subrepticement l'adjectif « dull » dans l'auto-description que Tris fait de ses cheveux, un premier indice du manque d'estime de soi du personnage adolescent qui, du fait de son éducation au sein de la faction des Abnegation, a appris à ne pas chercher la beauté en elle-même. Il en va de même pour ses yeux, qu'elle affuble d'ailleurs du même adjectif : « My eyes were blue before, but a **dull, grayish blue.** » (p. 87)

Lorsqu'Adeyemi décrit son personnage principal dans *Children*, Zélie, elle utilise habilement un autre personnage narrant pour le faire (ce qui évite un passage auto-descriptif qui peut ralentir la narration et sembler inorganique) et précise les détails physiques de cette dernière : « silver eyes » (pp. 190-223) et « obsidian skin and long white hair » (p. 68). La couleur de peau et des cheveux occupent une place importante dans son œuvre et l'accent est mis par l'autrice sur la couleur très sombre de la peau de Zélie, pour venir revendiquer la beauté propre aux populations d'origine africaine. Notons par ailleurs l'exactitude de la description par rapport à la couverture du roman (voir 1.3.1). Chez Inan, son personnage narrant masculin, l'importance de la description est double. Adeyemi écrit ainsi (du point de vue de Zélie) : « The captain's **amber** eyes bore into me » (p. 64) puis « The white streak that shone so vibrantly in his hair hides under a new coat of **black dye**. » (p. 409). La couleur des yeux d'Inan est bien sûr mentionnée pour rappeler le lien de parenté avec Amari (sa sœur), qui possède les mêmes yeux. Adeyemi se sert parfois de cette comparaison pour raviver l'antagonisme entre Zélie et Amari, puisque les yeux de cette dernière rappellent à l'héroïne principale les yeux du prince—leur poursuivant. La couleur des cheveux d'Inan est aussi importante au regard de l'histoire, puisque la mèche de cheveux blancs—signe distinctif des maji—qui ne cesse d'apparaître dans sa chevelure noire est ce qui trahit son secret. Bien entendu, le blanc vient d'autant plus jurer avec le noir de ses cheveux, créant une paranoïa constante chez le personnage, qui les teint pour le dissimuler.

Dans *Embers*, les deux personnages de Tahir sont également décrits de manière précise : Laia est brune (p. 16) et a les yeux dorés, hérités de son père (p. 59), une couleur nécessairement « originale » car rare hors de la fiction. Néanmoins, elle fait sens si nous pensons aux couleurs parfois flamboyantes des yeux des peuples du désert comme les Touaregs et les Berbères. L'or est une couleur chaude qui prête ses connotations au personnage. Par opposition, la Commandante, Keris, a les yeux gris, couleur qui ne manquera pas d'évoquer la froideur, un écho à l'absence totale de compassion du personnage. Pour son autre personnage, Elias, Tahir aurait pu choisir un personnage blanc, mais elle nous présente deux personnages principaux à la peau brune dans une perspective d'offrir cette diversité aux jeunes lecteurs. Cet aspect ethnique est d'autant plus intéressant à étudier de manière comparative avec l'œuvre de Roth.

En effet, Tobias comme Tris sont tous deux blancs et notre recherche d'indices stylistiques nous amène à nous intéresser à cet aspect poétique de la description au regard de l'ethnie. Dans l'œuvre de Roth, plusieurs personnages appartiennent à d'autres ethnies que l'ethnie caucasienne, même s'ils sont en minorité. C'est le cas de Tori, qui apparaît au chapitre 2, qui est décrite comme ayant des « small angular eyes » (p. 11). Cette description nous évoque une ethnie asiatique et Roth le confirme au troisième tome lorsqu'elle présente le frère cadet de Tori : « The door opens, admitting a young man with **slanted, angular eyes and black hair**. I

recognize him immediately as **George Wu, Tori's younger brother.** » (Roth, *Allegiant*, 2013, chapitre 18) Bien entendu, le monde narratif de Roth l'empêche d'avoir recours au terme « Asian », puisque ses personnages ignorent tout de l'ancien monde qui est le nôtre. Par conséquent, ils n'ont aucune information sur le monde extérieur à leur microcosme et son Histoire. Cette supposition s'affirme également grâce à l'adaptation cinématographique de *Divergent* (Burger, 2014) dans laquelle Tori est interprétée par Maggie Q, actrice américaine d'origine vietnamienne. Le personnage de Christina, décrite comme « tall, with dark brown skin » (p51), est interprétée par Zoey Kravitz, qui est Afro-américaine. En revanche, Tobias comme Tris sont respectivement interprétés par Theo James et Shailene Woodley, tous deux blancs. Nous nous arrêtons sur ces questions car, comme pour Tris, l'ethnie de Tobias n'est pas spécifiée dans le roman. L'ethnie des personnages n'est en réalité mentionnée que lorsqu'elle *diffère* de l'ethnie caucasienne, ce qui suggère que Roth se repose sur l'inférence du lecteur que tout personnage n'étant pas décrit comme différent est, *de facto*, blanc.

Cet élément peut paraître évident pour certains lecteurs, et nous pourrions entendre l'argument selon lequel décrire l'ethnie de chaque personnage serait fastidieux et stylistiquement lourd. Notons cependant que Tahir comme Adeyemi, toutes deux non-causasiennes, décrivent souvent les différentes couleurs de peau de leurs personnages pour rendre compte de la diversité ethnique de leur monde narratif. Ce mode descriptif consistant à décrire l'ethnie des personnages *uniquement* lorsqu'ils ne sont pas blancs adopté par Roth—à qui nous ne jetons pas la pierre car elle fait partie d'une large multitude—contribue réellement à définir le personnage blanc comme une supposition par défaut, une inférence automatique que le manque de diversité dans la littérature a fini par cimenter comme une norme.

Un des critères physiques d'Egri qu'il nous semble pertinent de mentionner car il peut sembler très aléatoire est celui de la *posture* (qu'il faut entendre au sens de posture physique, la manière dont un personnage se tient). Roth n'utilise pas ce détail de manière très développée et mentionne seulement que Tris se déplace et se tient en accord avec son environnement au début de l'histoire au sein des Abnegation : « I stumble over the man's shoes. My slacks are too long, and **I've never been that graceful.** » (p. 4) Le manque de grâce ou d'élégance est toutefois un subtil détail autoréférentiel qui nous renvoie au manque de confiance du personnage.

Chez Adeyemi, ce critère est plus stéréotypé mais convoque efficacement les cadres référentiels (voir chapitre III, 1.4) liés aux figures classiques du prince héritier de la princesse qui ne trouve pas sa place (Inan et Amari étant construit en opposition l'un par rapport à l'autre). Le prince est ainsi décrit comme un personnage doté d'une certaine prestance. Il se tient *la tête haute* (*Children*, p. 35) comme son statut de prince l'exige. Amari, elle, ne se comporte pas

avec la dignité d'une princesse et sa posture vient directement faire référence à ce statut avec lequel est lutte. La première ligne de texte donnée de son point de vue (les paroles de sa mère, la reine) est ainsi : « *Amari, sit up straight !* » (p. 32)

Parmi nos autrices, Tahir est peut-être celle qui s'empare le mieux de ce détail, en laissant le soin à Elias de décrire Laia de *son* point de vue :

She walks carefully, gingerly – the Commandant must have whipped her recently. And yet **she doesn't hunch or shuffle** like the other slaves. The **straight-backed** grace with which she moves tells her story better than words. She'd been a freewoman before this – I'd bet my scims on it. And she has no idea how pretty she is – or what kind of problems her beauty will cause for her at a place like Blackcliff. The wind pulls at her hair again, and **I catch her scent – like fruit and sugar.** (p. 131)

Ici, la posture de Laia trahit son passé et le fait qu'elle ne soit pas née esclave. Si Egri propose ce critère, c'est bien que la posture détermine aussi le comportement d'une personne— et donc d'un personnage. Une personne effacée marchera peut-être recourbée. Une personne fière et en confiance se tiendra droite, voire le torse bombé. Peut-être la posture trahit-elle une douleur physique etc.

Notons également, toujours au regard de la dimension physique des personnages, le recours à l'odorat. Tahir joue à nouveau de son effet narratif miroir, puisque Laia (qui avant d'être esclave vendait de la confiture), faisait elle-même référence à l'odeur qu'Elias remarque dans la citation ci-dessus : « So many days spent over steaming kettles, my hair and skin smelling of **apricot and cinnamon** » (p. 17). Le recours aux odeurs est d'ailleurs caractéristique chez Tahir comme chez Adeyemi (les mots « smell », « scent, » et « stench » apparaissent respectivement 48 fois, 10 fois et 4 fois pour Tahir sur un empan de 100 000 mots ; 31 fois, 40 fois et 9 fois chez Adeyemi).

Du point de vue poïétique, nous observons dans notre propre pratique le recours souvent trop important, non pas à l'odorat, mais à la *vue* (qui génère pléthore d'occurrences du mot *eyes*, par exemple). Dans la *Masterclass* en ligne dispensée par l'auteur Neil Gaiman (2019), ce dernier fait l'observation suivante : « in comics you can have silent panels; in prose you *can't* have silent panels. » Nous nous rendons ainsi compte que cette idiosyncrasie stylistique est directement héritée de notre entrée dans la lecture grâce au médium de la bande dessinée et notre appétence pour ce médium. Lors de l'exercice d'écriture en prose, nous tentons inconsciemment de reproduire ces « planches silencieuses » qui souvent arrêtent le temps sur l'expression faciale des personnages et leur regard.

En nous recentrant sur le corpus et l'odorat, il est intéressant de noter que chez Roth— qui est une autrice blanche, comparée à nos autres autrices issues de la diversité—les mots *smell*, *scent* et *stench* apparaissent 35 fois, 4 fois et 0 fois. Par curiosité, nous comparons aussi avec *The Hunger Games*, de Suzanne Collins (2008), elle aussi autrice blanche, et trouvons 18

occurrences, 8 occurrences et 1 occurrence. Chez Aveyard (*Red Queen*, 2015) ou encore Raasch (*Snow Like Ashes*, 2015)—qui ne sont pas non plus issues de la diversité—nous comptabilisons respectivement 15 occurrences, 4 et 0 et 14, 4 et 5. Cette observation nécessiterait bien entendu une analyse quantitative plus poussée et il ne s’agit en aucun cas d’affirmer que les auteur·rice·s issues de la diversité ont plus recours au sens de l’odorat lorsqu’elles écrivent que les autrices blanches—Meyer (*Twilight*, 2006), qui est aussi blanche, génère 37, 21 et 0 occurrences, soit autant que Tahir—mais il est possible de supposer que les autrices ayant grandi dans un environnement culturel qui les a davantage exposées à des stimulations sensorielles olfactives aient instinctivement recours à ce sens-là plus qu’aux autres. En tant que personne d’origine sénégalaise, nous faisons directement référence au fait que les cuisines africaines (tout comme pakistanaises ou ouest-africaines, directement en relation avec Tahir et Adeyemi) ont tendance à employer d’avantage d’épices que les cuisines « blanches ». Que cette observation puisse paraître délicate du point de vue ethnico-racial, politiquement correct ou non, il n’en demeure pas moins que le langage façonne notre vision du monde, comme le montrent les travaux de Lera Boroditsky (2011 ; 2018), qui explorent la façon dont les métaphores langagières impactent la manière dont nous percevons la réalité ou comment différents peuples perçoivent cognitivement le monde en termes de temps, d’espace ou de genre selon *leur* langage. Elle écrit ainsi :

Research into how the languages we speak shape the way we think is helping scientists to unravel how we create knowledge and construct reality and how we got to be as smart and sophisticated as we are. And this insight, in turn, helps us understand the very essence of what makes us human. (Boroditsky, 2011)

Il ne nous semble ainsi pas moins logique de supposer que les stimulations sensorielles auxquelles nous sommes exposées, à leur tour et à la manière d’un vase communicant, façonnent notre langage.

2.2 L’âge comme outil d’identification ?

Dans les cas des trois autrices du corpus, un des éléments fondamentaux est l’âge des personnages mis en scène, qui viendra s’articuler avec leur entourage (familial et social) et donc jouer un rôle socio-psychologique dans une perspective identificatoire (voir chapitre II, 2.1.2). Même si le genre YA est de nature à rassembler un lectorat très hétérogène, le lectorat cible de nos autrices concerne les 14-17 ans. De ce fait, ce détail est souvent donné rapidement dans les œuvres. Chez Tahir, Laia le précise dès le premier chapitre : « Although I am seventeen » (*Embers*, 2015, p. 7). Pour son second personnage, l’autrice évite très habilement les descriptions trop simples dont l’unique but serait la description même. Pour Laia, elle révélait

son âge pour expliquer qu'à dix-sept ans elle devrait savoir maîtriser sa peur, ce qui lui permettait de faire d'une pierre, deux coups. Tahir adopte ainsi la même technique avec Elias : « Like all Blackcliff students, I came to the school **at the age of six, and in the fourteen years since**, I've witnessed punishments thousands of times » (p. 26). La description est délivrée de manière fluide, totalement organique dans la scène de la punition du chapitre quatre. Elle permet non seulement d'établir l'âge d'Elias (par un calcul simple, il est âgé de 20 ans), mais aussi de préciser un élément de *worldbuilding* quant au fonctionnement de son académie militaire fictive, Blackcliff : tous les soldats commencent leur initiation à l'âge de six ans et l'achèvent après quatorze ans d'entraînement.

Chez Adeyemi, le lecteur infère que Zélie est relativement jeune (Mama Agba l'appelle « child » et Zélie utilise le mot « girl » de manière autoréférentielle), mais son âge n'est explicitement donné qu'à la page 84, lorsque ses poursuivants tentent de la retrouver et consultent un registre listant les maji : « Zélie Adebola, **seventeen.** » Pour son autre personnage, Inan, notons la manière dont Adeyemi donne stylistiquement l'information : « I have half a mind to commit Father to the royal physician. But it's impossible to deny the look in his eyes. Crazed. Calculating. **In eighteen years I've seen many things in his gaze.** But never fear. Never terror. » (p. 81). Ici, Inan indique qu'en 18 ans il n'a *jamais* vu une telle expression sur le visage de son père, qu'il connaît vraisemblablement depuis sa naissance. La déduction logique est donc que cette durée temporelle correspond à son âge à ce moment de l'histoire. Adeyemi *glisse* ainsi le détail biographique de son personnage dans le récit (tout comme Tahir), de façon à ce que l'information occupe une fonction et ne soit pas simplement un élément de « backstory » donné au lecteur de manière grossière car ponctuelle.

Dans l'œuvre de Roth, l'âge de Beatrice (seize ans) est donné dès la première page et le texte mentionne plusieurs fois que Tobias—qui, s'il ne narre pas encore l'histoire, est un des personnages principaux—a 18 ans (*Divergent*, p. 247). Au regard du roman, cette différence d'âge entre Tobias et Beatrice est nécessaire à l'histoire afin que ce dernier soit son instructeur. Par ailleurs, ce détail ajoute plusieurs notions vis-à-vis de leur relation. Tobias étant plus âgé, il est plus mature et Roth se plaît à lui prêter plus d'expérience que Beatrice (en termes de romance ou de sexualité) alors que, dans les faits, il n'en est rien. Cela ajoute aussi une dimension à la construction de l'égo de Beatrice, qui ne songe pas qu'un jeune homme plus âgé qu'elle puisse lui porter de l'intérêt.

Nous observons ainsi la manière dont les trois autrices utilisent ce détail de la caractérisation pour l'articuler au sein de la construction psychique de leurs personnages, la rendre cohérente, mais aussi construire leur environnement social et leur comportement de manière à ce qu'ils résonnent potentiellement avec ceux du lecteur.

2.3 L'hérédité, un topos omniprésent ?

Le deuxième aspect social de la construction des personnages est celui de leur rapport à la famille, notamment à travers la notion d'hérédité (ou d'héritage)—ou de son *absence*. D'un point de vue symbolique comme narratologique, l'absence de parents dans la littérature jeunesse ou YA est bien souvent de mise. Symboliquement, la mort ou l'absence des parents représente la transition entre l'enfance et l'âge adulte durant laquelle le jeune adulte doit s'affranchir de sa dépendance, qu'elle soit financière, domestique, émotionnelle ou autre, et commencer à mener sa propre vie. Narrativement, et ce au-delà de toute considération visant à créer l'empathie via le pathos, cela relève davantage du pragmatisme : que faire des parents lorsque le personnage principal jeune adulte part à l'aventure...? Plus simplement encore, le foyer dysfonctionnel et/ou monoparental d'un personnage génère *de facto* un mystère potentiel (qu'est-il arrivé au parent disparu ?) et peut aussi être représentatif du foyer monoparental de certains lecteurs.

Dans nos trois œuvres, ce topos de la disparition/absence des parents est omniprésent—Laia, chez Tahir, est orpheline dès le début de l'histoire et Elias n'a jamais connu son père, Tris débute dans un environnement familial relativement harmonieux mais ses deux parents meurent juste avant la conclusion du roman de Roth et Zélie, dans *Children*, n'a plus que son père qui trouvera lui aussi la mort à la fin du premier tome—et il est ainsi intéressant d'observer la manière dont cela amène la notion d'hérédité et approfondit les rapports familiaux des personnages.

Au sein de l'œuvre de Roth, rien dans le roman n'indique que Beatrice a hérité des traits physiques de ses parents (si ce n'est la divergence de sa mère, mais il s'agit d'un élément interne). C'est cependant le cas de son frère, Caleb : « [Caleb and I] don't look alike. He has **my father's** dark hair and hooked nose and **my mother's** green eyes and dimpled cheeks. » (*Divergent*, p. 2) Roth se sert ainsi de cette dichotomie pour accentuer le fait que Tris se sente depuis l'enfance aliénée vis-à-vis de sa famille. Cet aspect est aussi primordial pour Tobias et sera plus approfondi à travers les tomes suivants. Néanmoins, après avoir assemblé les indices laissés par Roth, le lecteur sait dès le premier tome que la mère de Tobias est morte en couches :

Two years ago, Marcus's son, Tobias, left us for the Dauntless, and Marcus was devastated. Tobias was his only child—and his only family, since his wife died giving birth to their second child. The infant died minutes later.” (Roth, 2011, p. 34)

Puis, le « fear landscape » (p. 296) de Tobias révèle que sa plus grande peur n'est autre que son père (au chapitre 25) qui le battait étant enfant. Le cercle familial du personnage est donc véritablement l'aspect qui lui donne toute sa vraisemblance psychologique, puisque Tobias est entièrement construit autour de ce trauma.

Dans *Embers*, le personnage de Laia est décrit vis-à-vis de ses parents et Tahir indique que le frère de Laia ressemble à leur mère : « [Darin] rests his chin on my bunk and smiles Mother's sweet, crooked smile » (p. 4), puis « His rage lends him a lion's strength, and for a second he is every inch our mother, honey hair glowing, eyes blazing, mouth twisted in a feral snarl. » (p. 20) Laia, en revanche, n'a pas hérité les traits de sa mère, ce dont Tahir se sert pour faire le lien avec les caractéristiques morales dont Laia n'a pas non plus hérité, principalement le courage de leur mère, surnommée « the Lioness » (p. 69). Un autre élément physique et *héréditaire* qui joue une partie primordiale dans l'histoire de Tahir est le bracelet que porte Laia autour de son bras, qui apparaît dès le chapitre 2 : « I reach for **my mother's tarnished armlet**, wrapped around my bicep, and touch the familiar pattern for strength. » (p. 17)

Cette dimension d'hérédité est aussi primordiale dans la caractérisation d'Elias et sert l'intrigue de plusieurs façons. Premièrement, elle lie Elias à sa mère (Keris, la commandante de Blackcliff et un des antagonistes principaux de ce premier tome) aussi bien qu'elle l'érige en opposition à cette dernière. À plusieurs reprises, le personnage le mentionne : « My mother gave me her high cheekbones and pale grey eyes » (p. 33) ; « my eyes are so much my mother's that I hate seeing them » (p. 45). Si Laia, de son côté, souffre de ne pas être digne de ce dont elle a hérité de ses parents, Elias lui est en rejet absolu de ce que sa mère lui lègue. Ensuite, la description d'Elias et de sa mère du chapitre quatre (p.33), qui établit certains détails physiques en opposition radicale, suggère qu'Elias est possiblement métisse. Ce détail pourrait être pertinent au regard de l'identification, le fait d'être métisse étant un statut identitaire à part entière. Néanmoins Tahir ne développe pas cet aspect du personnage au fil des romans. L'identité de son père, que Tahir touche à peine du doigt dans ce premier volume, « I don't know who my father is, and I no longer care, but for the hundredth time, I wish that he'd at least given me his eyes » (p. 45), ne sera révélée qu'au troisième roman.

Zélie, chez Adeyemi, contrairement à Laia, ne souffre *pas* d'un manque d'hérédité vis-à-vis de ses parents, du moins pas entièrement. Il est mentionné qu'elle ressemble par exemple à sa défunte mère, un élément dont Adeyemi se sert pour accentuer l'empathie générée par le père de Zélie, qui reconnaît les traits de feu son épouse chez sa fille :

“You're starting to look more like her, did you know that?” Mama Agba takes a small sip of her tea and smiles. “The resemblance is frightening when you yell. You inherited her rage.”

My mouth falls open; Mama Agba doesn't like to talk of those we've lost. Few of us do. I hide my surprise with another taste of tea and nod.

“I know.” I don't remember when it happened, but the shift in Baba was undeniable. He stopped meeting my eyes, unable to look at me without seeing the face of his murdered wife. (p. 18)

Nous pourrions aussi mentionner un détail directement issu du conflit ethnique, qui est celui du stigma de la couleur de peau, qui est source de conflit entre Zélie et son frère :

There's no point in arguing. Strong and handsome kosidán that he is, Tzain doesn't understand why I need Mama Agba's training. Boys in Ilorin try to be his friend, girls try to steal his heart. Even the guards flock his way, singing praises of his agbön skills. He doesn't understand what it's like to be me, to walk around in a divîner's skin. (p. 48)

Ici, Adeyemi se sert de la distinction entre la couleur de peau de Zélie (qui est plus sombre) et celle de son frère, plus claire, ainsi que ses cheveux la marquant comme une maji. Nous l'avons mentionné, l'autrice attire très souvent l'attention du lecteur sur la peau de ses personnages pour marquer les différences ethniques et les stigmas qui y sont attachés. Les maji étant victimes de discrimination, son apparence physique l'identifiant comme telle donne lieu à un complexe pour Zélie, qui crée même le conflit au sein de sa propre famille.

Toujours au sein de *Children*, Amari et Inan (qui sont frère et sœur) véhiculent la notion d'inégalité dans une fratrie. Dès les premiers chapitres, Inan est présenté comme le favori de leur mère, la reine :

“Look.” Mother pulls me forward. “Look what the maggots did to your son. This is what happens when you send him to fight. This is what happens **when he plays captain of the guard!**”

“I had them cornered!” I yank my wrist out of Mother's hand. [...]

“I am not saying it's your fault, my love.” Mother tries to grab my cheek, but **I slip away from her rose-scented hand.** “Just that it's too dangerous for a prince.”

[...]

“When they come to, I will have her identity and origin. I can still track them down—”

“You will do no such thing,” Mother says. “You could have died today! And then what? Leave Amari to take the throne?” (pp. 70-71)

Ces passages et les segments que nous mettons en exergue permettent d'établir que la reine est dans un rapport de protection vis-à-vis de son fils. L'expression « play captain », via le verbe qu'Adeyemi utilise, laisse paraître que la reine n'approuve pas que son fils soit mis en danger alors que son statut de prince héritier lui garantirait la sécurité et la prospérité sans le moindre effort. Inan est clairement dans un rejet de cette protection infantilisante et ses deux gestes « yank my wrist out of mother's hand » et « slip away » apparaissent comme ceux d'un jeune enfant tentant d'échapper aux marques d'affection de sa mère à l'âge de l'émancipation. Enfin, la dernière phrase que nous citons, apposée à « And then what ? » traduit le sarcasme de la reine, qui considère de toute évidence que sa fille ferait une bien piètre souveraine. Lorsqu'elle interagit avec Amari au chapitre 3, la reine n'est que critiques acerbes et regards désapprobateurs. Avec Inan, ici, elle vient défier l'autorité du roi quitte à encourir son courroux (voir 1.3.6) pour protéger son fils. Vis-à-vis de leur père, Inan est dans un rapport d'admiration comme de crainte, nous l'avons analysé plus tôt.

Le rapport souvent complexe à la sphère familiale lors du passage à l'âge adulte est ainsi exploré par les trois romans, et ce de manière détaillée à travers les personnages qui narrent leurs histoires.

2.4 La place de la religion

La dimension religieuse des œuvres que nous étudions est plurielle, du fait que *Divergent* soit une œuvre de science-fiction dystopique dont le monde narratif est une version du nôtre alors que les œuvres respectives d'Adeyemi et Tahir appartiennent à la fantasy. Néanmoins, il est intéressant de voir comment cet aspect des personnages est lui aussi réfléchi et exploré dans le cadre du réalisme psychologique.

L'œuvre de fantasy de Tahir est particulière en ce qu'elle fait référence à des êtres mythiques, folkloriques comme les « jinns » (p.4), les « efrits », les « wraiths » ou encore les « wights » (p. 36) mais pas à une religion en particulier. Le mot « God » ne trouve par exemple aucune occurrence. Du point de vue stylistique, Tahir conserve en revanche la présence des interjections et des injures qui font allusion à la religion. Elle a recours à un *néologisme syntaxico-lexical*, dirons-nous. Là où le contexte langagier suggérerait « God », elle utilise le mot « Skies » : « **Skies**. I didn't notice anything in the Commandant's office except for her wall of death. » (p. 118) ; « Even in this **skies-forsaken** place, I can point unfailingly to where the sun rises and where it sets. » (p. 35). L'injonction « Ten hells » vient remplacer « hell » et trouve aussi 9 occurrences, suggérant un enfer multiple tel que l'enfer grec. Mais il n'existe pas de diable ou de réelle notion du divin : « 'Laia, listen.' **Ten hells**, I don't want to hear this.' » (p. 5) Enfin, là où l'américain vulgaire attendrait « freaking » ou « fucking » Tahir utilise « bleeding » qui constitue un juron en anglais britannique et rappelle aussi l'interjection anglo-saxonne courante « bloody hell ». Elle écrit ainsi des phrases du type : « I can't **bleeding** remember any of them. » (p. 217) ou « 'Bleeding skies, Izzi!' » (p. 243). Ces inventions langagières créent un effet de décalage défamiliarisant qui ajoute un charme à sa prose, tout particulièrement auprès de son audience immédiate américaine, pour qui ces jurons ne sont pas usuels.

Si Laia n'entretient pas de rapport particulier avec la religion (étant issue d'un peuple rigoureusement scientifique) le rapport d'Elias avec le mystique découle de son enfance au sein des tribus mais illustre aussi sa vie en tant que jeune adulte chez les Martials. Tahir établit assez tôt à travers Laia que le folklore émane des peuples des tribus : « As a child, I spent hours listening to **Tribal tale-spinners** weave their legends of the mythical fey: the Nightbringer and his fellow jinn; ghosts, efrits, wraiths, and wights. » (p. 37) Puis : « Unlike Tribesmen, Scholars are not superstitious. » (p. 37) Or, au début de ce premier roman, Elias démontre que le scepticisme et le pragmatisme des Martials ont enrayé les croyances de son enfance :

Grandfather is one of the few Masks who doesn't believe in Augur rubbish, and I repeat his mantra in my head. The field of battle is my temple. The swordpoint is my priest. The dance of death is my prayer. The killing blow is my release. **The mantra is all I've ever needed.** (Tahir, 2015, p. 49)

Ici, le statut de « mantra » qu'Elias confère à ces quelques phrases associées à « it's all I've ever needed » suggère que c'est tout ce dont il a besoin *à défaut d'autre chose* : une prière. Or, dès ce premier roman, il doit renouer avec ces croyances enfantines car elles s'avèrent décrire des créatures qui existent bel et bien et qu'il est amené à affronter dès le chapitre vingt-deux.

Pour les personnages d'Adeyemi, le divin est central puisque la magie que l'autrice développe dans son œuvre est liée aux divinités. Nous explorons en détail le rapport de Zélie ultérieurement, mais les deux autres personnages d'Adeyemi sont potentiellement révélateurs d'une certaine fragilité dans leur caractérisation. Le rapport d'Amari à la religion est par exemple évoqué très rapidement :

“I promise, Your Highness. I did what I could, but it would appear the gods have other plans.”
The gods? I lean in. Has Ebele's mind gone to the skies? Gods don't exist. Everyone in the palace knows that. (Adeyemi, 2018, p. 41)

En premier lieu, la conception d'Amari s'oppose à celle de Zélie. Pour cette dernière, nous le verrons, les dieux—auxquels les maji sont liés grâce à la magie—ont disparu ; ce qui présuppose qu'ils existaient. Ici cependant, les termes d'Amari véhiculent sa conviction profonde, inculquée par le roi : les dieux n'existent pas. Adeyemi renforce le caractère de « vérité absolue » que ces propos revêtent grâce à l'assertion : « Everyone in the palace knows that », qui à la fois cimenter la certitude du personnage et précise que sa sphère de connaissances est limitée au palais, qu'elle n'a pratiquement jamais quitté. Toutefois, au chapitre 9, lorsqu'Amari est à nouveau témoin de l'existence de la magie, elle n'éprouve aucune difficulté à croire en leur existence et donc à remettre en question sa précédente vision du monde ; un détail qui, du point de vue de la caractérisation, peut paraître fragile.

Notons aussi, stylistiquement, qu'Adeyemi marque cette différence de croyance entre les peuples au niveau des interjections. Si les maji s'expriment « Oh my Gods » plusieurs fois (p. 19, p. 24, p. 75, p. 88, p. 120, p. 157), Amari, Inan et la noblesse utilisent « Skies ! » (p. 54) ou « for skies' sake » (p. 32). Toutefois, l'autrice ne développe à aucun moment une croyance pour ceux qui ne croient pas aux dieux, laissant le concept de « skies » quelque peu vide de sens.

De manière similaire, pour Inan, le frère d'Amari, la relation du personnage à la foi est sujette à changer très rapidement. Adeyemi fait toutefois preuve de davantage de finesse ici. Chez Amari, nous avons mention de sa conviction enfantine que les dieux n'existent pas juxtaposée à un état de croyance sans le moindre doute. Avec Inan, en revanche, l'autrice mentionne la réflexion du personnage lors de ce bouleversement :

The only time I dared to ask him about the Orishan gods, his answer was swift: gods are nothing without fools to believe in them. **I took his words to heart, built my world upon his unwavering conviction.** Yet here he stands, telling me they exist. That he waged war against them. (p. 82)

Il y a donc un doute initial chez Inan, ce qui est davantage plausible du point de vue du réalisme psychologique. Puis, par la suite, ses interactions avec le sacré et la magie viendront confirmer l'existence du divin dans son esprit :

Growing up, Father led me to believe that those who clung to the myth of the gods were weak. They relied on beings they could never see, dedicating their lives to faceless entities. I chose to place my faith in the throne. In Father. Orisha. But now, staring at the gods, I can't even bring myself to speak. [...] Seeing the mural forces me to see the truth, confirming everything Father told me in the throne room. **The gods are real. Alive.** (pp. 82-83)

Enfin, la religion occupe une place particulière au sein de l'œuvre de Roth sur le plan narratologique aussi bien que sur celui de la vraisemblance de la caractérisation. Observons les citations suivantes :

My father extends his hands to my mother and my brother, and they extend their hands to him and me, and my father gives thanks to God for food and work and friends and family. Not every Abnegation family is religious, but **my father says** we should try not to see those differences because they will only divide us. I am not sure what to make of that. (*Roth, 2011*, p. 32)

My mother submerged me in water when I was a baby, to give me to God. It has been a long time since I thought about God, but I think about him now. It is only natural. I am glad, suddenly, that I shot Eric in the foot instead of the head. (p. 438)

L'évocation de ces deux rituels—le bénédicité et le baptême par l'eau—permettent de déduire que la religion à laquelle il est fait référence est la religion chrétienne (même si Roth se garde bien d'employer le mot). Précisons que le passage est beaucoup plus tardif que le premier, ce qui explique la phrase « It has been a long time since I thought about God », car Tris a quitté sa faction et s'est détachée de ses valeurs (et donc, en partie, de sa foi). Il permet aussi de déduire que Tris croit en l'Au-delà. Ici, elle pense être sur le point de mourir et songe au personnage d'Eric, qu'elle aurait pu choisir de tuer au lieu de le blesser dans un chapitre antérieur. Il faut lire entre les lignes et avoir à l'esprit les notions religieuses du christianisme, à savoir le cinquième commandement : *tu ne tueras point*. Comme tout manque aux dix commandements implique la damnation, l'implicature de la dernière phrase ci-dessus est : *I am glad, suddenly, that I shot Eric in the foot instead of the head otherwise I would have killed him, disobeying God's commands, and I would be sent to Hell when I die.*

Roth est elle-même croyante et débute sans détour les remerciements qui figurent après le texte de son roman par : « Thank you, God, for your Son and for blessing me beyond comprehension. » En nous référant à notre argumentation quant à l'intention de l'autrice (chapitre II, 3.1.2 et 3.1.3), il nous paraît important de le mentionner ici, car nous observons un certain paradoxe narratologique dans son œuvre. En effet, la religion chrétienne est l'unique religion évoquée dans le roman (si ce n'est quelques indices d'une nouvelle religion fictive

relevant davantage d'un certain spiritualisme animiste au sein de la faction des Amity au troisième tome). Ceci est un fait qui, d'un point de vue logique, n'a pas vraiment de sens. Rappelons que les habitants de la ville de Chicago dans laquelle évoluent les personnages sont les survivants de *notre monde*, puisque l'œuvre de Roth est un roman d'anticipation. La religion chrétienne (bien que non-mentionnée *explicitement*) est donc un reliquat de *notre* civilisation. Ainsi, à moins d'établir que 100% des survivants étaient chrétiens, il n'est pas logique qu'aucune *autre* religion ne soit représentée parmi les survivants. Ensuite, la religion est pour Tris majoritairement sous-jacente ; elle s'exprime linguistiquement grâce à des idiomes du type « thank God », « for God's sake » ou « I swear to God » qui n'ont pas vraiment de valeur religieuse. Toutefois, dans les moments cruciaux—notamment lors de la décision ultime de Tris de sacrifier sa vie dans le dernier tome—le personnage obéit tout de même aux valeurs chrétiennes qu'elle a internalisées et le personnage achève sa vie en tant que martyr.

2.5 Un traitement implicite de la sexualité

Le topos de la sexualité au sein de la littérature YA demanderait une analyse bien plus poussée et exhaustive que celle que nous menons (notamment hors des littératures de l'imaginaire et au sein de la littérature YA LGBTQ ou *Queer*, qui est en plein essor). Nous avons par ailleurs déjà évoqué le rapport de certains personnages à la sexualité dans la première partie de ce chapitre. Toutefois, un regard croisé nous mène à une observation intéressante (tout particulièrement au regard de *Divergent*).

En premier lieu, au sein de *Embers*, Tahir joue longuement avec la sensualité qui s'installe entre plusieurs de ses personnages. Observons la citation suivante (narrée du point de vue de Laia) :

'Ah.' The boy smiles. 'The redhead. Your ... husband?'

'What? No!'

'Fiancé?'

'No. He's not—'

'Lover?' The boy lifts an eyebrow suggestively.

My face grows hot. 'He's my – my friend.'

[...]

He gives me that smile again. 'I'd really have to show you.'

Up comes the blush. 'You're very bold.' I narrow my eyes. Where have I seen him before? 'Do you live around here? You seem familiar.'

'And you're calling me bold?'

I look away, realizing how my comment must sound. He chuckles in response, low and hot, and my breath catches again. I feel suddenly sorry for the girls in his tribe. (pp. 267-268)

À trois reprises, Tahir décrit les réactions physiologiques incontrôlables de Laia qui signalent, soit l'embarras, soit l'excitation sexuelle. Le segment « my breath catches again » est

peut-être le plus propice, surtout car il est suivi de « I feel sorry for the girls in his tribe », dont l'implicature pourrait être : « He must have broken the hearts of some of the girls in his tribe » ou, de manière quelque peu moins romantique, « His attractiveness must have an effect on the girls in his tribe, prompting them to compete for his attention or sexual favors. »

À proprement parler, Laia n'a de rapport sexuel avec aucun des personnages dans ce premier tome (elle en aura avec Keenan au second volume). Elle n'évoque pas non plus avoir déjà eu de rapport sexuel avec quiconque. Néanmoins aucun élément du texte ne prouve le contraire non plus. Laia aurait pu, dans le passage cité ci-dessus, lorsqu'Elias suggère que Keenan est son amant, vouloir « défendre son statut de vierge » et s'offusquer d'un tel commentaire. Mais ce n'est pas le cas et le concept de virginité est entièrement absent de l'œuvre de Tahir.

Par ailleurs, le chapitre 35 du second volume de la saga, durant lequel Laia a un rapport sexuel qu'elle incite elle-même avec Keenan, peut être un indice. Laia mentionne en effet : « When Keenan's back is turned, I swallow the concoction of herbs that Pop taught me about—one that slows a girl's moon cycle so that she cannot get with child. » (*A Torch Against the Night*, Tahir, 2016, p. 303). Il s'agissait peut-être là de prévention, mais le fait que Laia mentionne son cycle lunaire, donc menstruel, mais pas de douleur liée au premier rapport ou d'autre perte de sang, peut suggérer que le personnage avait effectivement déjà exploré sa sexualité. Rappelons que Laia est âgée de 17 ans dans le roman, il est possible que l'autrice ne souhaite pas dévoiler explicitement le fait que son personnage ne soit plus nécessairement « vierge » à cet âge-là.

Cette hypothèse est peut-être renforcée par le fait que Tahir se garde bien d'évoquer l'expérience sexuelle de son personnage masculin également. S'il n'hésite pas à flirter (et possède clairement la maîtrise de son art), elle ne précise *jamais* explicitement si Elias a eu des rapports avec qui que ce soit. Observons le passage suivant :

Students don't get much in the way of women at Blackcliff, unless they rape a slave or pay a whore, neither of which I've ever had any interest in. I've had **plenty of diversions** during leave – but leave comes once a year. (p. 107)

Remis dans son contexte, le mot « diversions » suggère très fortement de (multiples) conquêtes. Mais, textuellement, rien n'est explicite.

Dans l'œuvre d'Adeyemi, c'est la romance entre Zélie et Inan qui se développe tout au long du roman qui aboutit à un rapport sexuel. Toutefois, celui-ci est complexe et le rapport préalable des personnages de l'autrice à la sexualité est très implicite. Observons la citation suivante qui vient suggérer—mais *suggérer* seulement—que le rapport sexuel n'est pas nouveau pour Zélie : « I pull him into me, pressing until I can feel the hard lines of his body. I want to feel **more**. I want to feel him. » (p. 388) Stylistiquement, Zélie *sent* physiquement Inan,

puisqu'il « pressing until I can feel the hard lines of his body » implique déjà le contact physique. Dans ce cadre, « him » dans « I want to feel **him** » nous semble être une métonymie. Une description qui suggère donc une expérience préalable. Dans son œuvre, Adeyemi construit la romance pas à pas, et elle se manifeste préalablement à travers l'attirance physique/sexuelle. Le tout premier indice se trouve dès la première rencontre entre les personnages (nous avons le point de vue de Zélie, ici) :

Time seems to freeze as I look down, **locking eyes with the young captain**. An unknown force burns behind his amber gaze, a prison I can't escape. Something in his spirit seems to claw onto mine. But before I can spend another second **locked in his eyes**, Nailah flies over the gate, severing our connection. (pp. 66-67)

Notons qu'Adeyemi utilise deux fois le terme « lock » pour accentuer la force du contact visuel. Ensuite, « time seems to freeze », combiné avec le style très visuel de l'autrice, nous évoque irrémédiablement un plan au ralenti comme au cinéma, qui vient prolonger le contact visuel qui ne dure en soi qu'une seconde ; puis, une accélération avec « Nailah flies over the gate », qui vient rompre le ralenti. Cette seule description, lors de notre lecture sémantique, nous dévoilait déjà la romance à naître entre les deux personnages.

Par la suite, Adeyemi indique la réciprocité de l'intensité ressentie en narrant ce même passage du point de vue d'Inan :

“We don't know her identity at the moment. We only know she isn't native to Lagos.”

But **I know she has eyes like the moon**. I know the faded scar that nicks her eyebrow. Once again the diviner's face floods my mind with such clarity it could be a painting hung on the palace wall. **Her full lips** part in a snarl; her muscles tense against her **lean build**. (p. 71)

De l'autre côté, Inan se focalise d'ores et déjà sur les lèvres de Zélie, signe révélateur d'attirance, et la mention de « lean build » implique qu'il a aussi observé son corps. Le rapport au corps est donc d'abord présenté chez Inan, puis chez Zélie :

I recognize the smolder in his amber eyes first, a look I could never forget after today. But now that he's standing still, without a sword or surrounded by flames, **I take in the curve of his muscles, the bright hue of his copper skin**, the strange white streak in his hair. When he's this still, the features he shares with Amari are stark, impossible to miss. He's not just the captain. . . . He's the prince. (p. 111)

Par ailleurs, Adeyemi crée pour ses deux personnages un royaume onirique (« dreamscape », p. 178) qui les liera tout au long du roman et auquel eux-seuls peuvent accéder. Cet élément ajoute une dimension intime à leur relation—ils en prennent chacun le contrôle tour à tour—tout en servant l'intrigue, puisqu'il permet le dialogue aussi bien que le contact entre eux, même s'ils ne sont pas physiquement au même endroit.

Plus tard, la dimension physique prend à nouveau plus d'ampleur, chez Inan en premier :

[Zélie] slides out of her top and **my breath falters**. The water shimmers around her dark skin. [...] Just being near the girl feels like a sin, threatening the unbreakable law designed to keep maji and kosidán apart. But despite the rule, **my eyes pull me back**. She makes it impossible not to stare. (p. 227)

Adeyemi joue de sa propre création narrative ici, puisque la dimension onirique de leur rencontre permet à son personnage de s'exposer nue avec peut-être moins d'inhibition qu'elle n'en ferait preuve dans le réel. Notons, stylistiquement, la présence des deux pronoms possessifs « my », traduisant la réaction physiologique incontrôlable d'Inan. En lieu et place de phrases dont le sujet serait « I », signifiant l'agentivité d'Inan, l'autrice désigne *son corps* comme instigateur des réactions. C'est son souffle qui se coupe et ses yeux qui le ramènent au corps nu de Zélie. L'autrice utilise aussi le verbe « slide » pour indiquer que son personnage se dévêt, ce qui précise la nature fluide du mouvement tout en laissant le lecteur libre d'imaginer *comment* Zélie retire son vêtement, contrairement à des verbes neutres tels que « take off » ou « remove », qui pourraient très bien se substituer ici. « Slide » a potentiellement un effet sonore, avec la consonne fricative /s/ qui mimique le son de quelque chose qui glisse. L'autrice met de toute évidence l'accent sur la sensualité du mouvement via ce verbe minutieusement choisi.

Plus tard, lorsque l'attirance physique est exprimée par Zélie, Adeyemi utilise un style similaire : « His muscles tense against his strong build. [...] Though he pants, he looks more alive than I've ever seen him. **Sweat glistens off the curves of his muscles** [...] » (p. 308) Nous pourrions mener une analyse similaire à celle que nous venons de faire sur le verbe « glisten », qui par ailleurs se trouve au centre d'une double allitération en /s/ et /z/ avec « sweat », « glistens », « curves » et « muscles ».

Après avoir installé la dimension physique dans le rapport de séduction—ce qui suggère le rapport amants/amants—Adeyemi complexifie la romance en l'accolant à la nature conflictuelle de leur relation, pour rappeler le rapport amants/ennemis :

“I don't want anyone else to die,” he whispers. “I can't take any more blood on my family's hands.”

Pretty lies. That's all this is. But if they're just pretty lies, why can't I swim away?

My gods, is he even wearing clothes? My eyes comb over his broad chest, the curves of each muscle. But before I catch sight of anything under the water, I jerk my eyes up. What in Sky Mother's name am I doing? (p. 366)

C'est au tour de Zélie de réagir de manière incontrôlée avec « why can't I swim away ». Toutefois, Adeyemi lui prête plus de self-control qu'Inan, puisqu'elle parvient à détourner le regard. L'attirance est indéniable et Adeyemi cite le désir de manière explicite à la page suivante :

When others look at me this way, I want to claw their eyes out. Yet somehow, **under Inan's gaze, I want more**.

“Can I . . .” His voice trails off and his cheeks flush, unable to voice **his desire**. But he doesn't need words. Not when an undeniable **part of me wants the same thing**.

[...]
 His lips graze mine—
 “Zélie !” (pp. 366-367)

Après avoir construit cette tension sexuelle et l’avoir amenée au moment fatidique du premier baiser, Adeyemi l’interrompt bien entendu—et ce de manière classique—afin de contrarier l’attente du lecteur, qui souhaite que la tension se concrétise. La séduction est en réalité double : elle opère entre les personnages et entre le lecteur et la *promesse* d’actualisation de la romance. L’auteurice utilisera cette technique à nouveau par la suite :

I inhale sharply as Inan’s hands slide down to my thighs. His touch makes every part of my body explode; it’s too hard to concentrate on kissing him back. But as my lips forget what to do, Inan’s don’t miss a beat. [...] he must know how much I want **this**. How my body aches to let his hands search and wander... [...] My heart flutters and I close my eyes as Inan draws me in. He leans down for another kiss—

A loud horn blares. A crash rings through the air. (p. 397)

Les personnages sont encore une fois interrompus après avoir atteint un degré d’intimité supérieur au précédent et Adeyemi se joue encore de l’attente du lecteur. Nous observons aussi que l’auteurice se garde bien de définir l’antécédent implicite de ce « this » que nous mettons en exergue, laissant au lecteur le soin d’imaginer le degré d’intimité désiré par Zélie, ce que « this » veut dire précisément. Contrairement à Tris, chez Roth, qui avait un rapport au corps entièrement inhibé, Zélie semble tout à fait en phase avec sa sensualité, ce qui n’empêche pas Adeyemi de ne jamais s’aventurer vers l’explicite et de taire entièrement le degré d’expérience sexuel de ses personnages jeunes adultes.

Enfin, Adeyemi répond à l’attente du lecteur et la relation sexuelle se concrétise :

It’s then I realize that I want this.
 After everything, I need this.
 “Keep going,” I whisper, making Inan’s breath hitch. His eyes drink in my body, yet I can still feel his restraint.
 “Are you sure?” I pull his lips to mine, silencing him with a slow kiss.
 “I want this.” I nod. “I need you.”
 I close my eyes as he draws me close, letting his touch drown out the pain. Even if it’s only for a moment. (p. 452)

Plusieurs éléments sont toutefois à observer dans le traitement de la romance ici. En premier lieu, ce passage clôt le chapitre 70 et le chapitre 71 débute par : « My body wakes before my mind. [...] Everything in my mind sits in a haze except the echo of Inan’s **embrace**. » (p. 453). Adeyemi se sert donc de la rupture chapitrale pour mettre en avant la concrétisation de la tension sexuelle mais aussi pour faire l’ellipse et ne *pas* décrire la relation sexuelle de ses personnages. Notons la présence du mot « embrace » qui permet à l’auteurice de toujours rester dans le flou, puisque le mot peut désigner en anglais aussi bien la relation sexuelle qu’une *étreinte* à caractère non sexuel. Plus tard—après la trahison d’Inan—Zélie dit : « I swore I’d

die before I let a guard **have his way** with me, yet I gave their captain free rein? » (p. 499). Ici encore, « have his way » ne laisse aucun doute quant à la nature de leur relation, mais Adeyemi n'utilise encore pas de terme *sémantiquement* lié à la sexualité.

Enfin, et il s'agit d'un détail primordial, la lecture du chapitre 70 permet clairement d'identifier que Zélie se trouve à ce moment-là dans le « dreamscape » d'Inan (à la page 449). Leur *étreinte* a donc entièrement lieu dans cette dimension spirituelle, et non pas dans le réel. Ceci permet à Adeyemi de concrétiser leur relation sans *réellement* le faire et nous fait nous interroger sur le « code de conduite littéraire » au regard de la sexualité dans le genre YA aux États-Unis.

Le second personnage narrant d'Adeyemi, Amari, développe aussi une relation romantique—avec le frère de Zélie, ce qui crée un quatuor amoureux où l'une est éprise du frère de l'autre—mais leur relation et le rapport au corps est beaucoup plus subtil qu'entre Zélie et Inan. Adeyemi est à nouveau très pudique quant à l'expérience sexuelle de son personnage, mais le passage suivant laisse peu de doute quant à la sexualité inexplorée d'Amari :

[Tzain] peels off his sleeveless dashiki and I lower my eyes—the last time I saw a boy's bare body my nannies were giving Inan and me baths.

A warm flush rises to my cheeks as I realize how far from the palace I've truly come. Though it's not illegal for royals and kosidán to consort the way it is for maji and kosidán, Mother would have Tzain jailed for what he's just done. (p. 139)

Le premier passage en gras permet de déduire qu'Amari n'a jamais été face à la nudité d'un homme. Le mot « consort » suggère qu'elle songe à une relation avec Tzain, il n'a toutefois pas de sémantisme *strictement* sexuel. Adeyemi offre donc un duo de jeunes femmes—Zélie et Amari—qui ont un rapport au corps et à la sexualité totalement différent, offrant une possibilité d'identification à des lectrices jeunes adultes qui, elles aussi, peuvent avoir exploré la sexualité à différents degrés. Mais, nous demeurons toujours dans l'implicite.

Enfin, dans *Divergent*, Roth explore la thématique au travers de ses deux personnages—Beatrice/Tris et Tobias/Four—de manière beaucoup plus poussée, la sous-intrigue de la romance occupant une large place dans le premier tome. Le premier élément qu'il nous semble pertinent de relever est la première interaction avec le personnage de Four/Tobias, qui deviendra son mentor et partenaire romantique : « I roll off, and I would have fallen face-first onto a wood floor if **he** had not caught me. » (p. 58) Ici, le pronom « he » ne manque pas d'attirer l'attention du lecteur, puisqu'il n'a en vérité pas d'antécédent dans l'avant-texte, comme il serait grammaticalement attendu. Il est de ce fait cataphorique et le lecteur est momentanément amené à se demander « Qui est « il » » ? Voire même à relire la phrase précédente à la recherche de l'antécédent, ce qui crée une rupture dans la lecture permettant à

Roth de marquer l'arrivée de Four, qui deviendra un des personnages principaux. Puis, le passage continue :

“He” is **the young man attached to the hand I grabbed**. He has a spare upper lip and a full lower lip. His eyes are so deep-set that his eyelashes touch the skin under his eyebrows, and they are dark blue, a dreaming, sleeping, waiting color. (p. 59)

La première description de Four nous semble en dire long sur la relation qu'il entretiendra avec Tris pour plusieurs raisons. En premier lieu, la première partie de la description présage en réalité la nature de la relation qu'ils entretiendront : « I would have fallen face-first onto a wood floor if he had not caught me. » Four est donc présenté, dès son apparition, comme un « sauveteur », à la petite échelle de ce passage. Il est également défini par sa nature *physique*, qui est la nature de leur première interaction avant même l'échange verbal. Ensuite, la description effectuée du point de vue de Tris pourrait suggérer le caractère sexuel de l'interaction, car elle se focalise sur les lèvres du personnage : « He has a spare upper lip and a full lower lip ». En effet, l'attention visuelle portée sur les lèvres d'un·e interlocuteur·trice est, selon les études menées en psychologie sur le langage corporel, révélatrice d'un sentiment de désir (Beattie & Shovelton, 2002 ; Pease & Pease, 2017). La multiplication d'adjectifs (dont « dreaming », qui se charge de connotations positives) pour décrire les yeux de Four semble aussi être un indice de l'attention décuplée que Tris porte à son physique.

Par contraste, la description du personnage féminin de Christina (la future amie de Tris) ne contient pas ces éléments : « She is tall, with dark brown skin and short hair. Pretty. » (p. 50) L'adjectif « pretty » est certes présent, mais il n'est en fait pas associé à un détail précis ; il s'agit simplement d'une appréciation globale, qui vient d'ailleurs contraster avec l'apparence de Tris elle-même, qui se définit pour la majeure partie du roman comme « not pretty » et non-attrayante. Même lorsque le développement de sa confiance en soi est en cours depuis plusieurs chapitres déjà, le personnage l'exprime clairement : « “I’m not trying to be self-deprecating,” I say, “I just don’t get it. I’m younger. I’m not pretty. » (p. 337) Le personnage de Al, qui sera rejeté par Tris lorsqu'il intimera des sentiments romantiques à son égard (pp. 191-192), est décrit pour la première fois de la manière suivante : « Al, the largest and broadest of all the initiates. » (p. 74) Il s'agit donc d'une description vide de toute connotation sexuelle, par opposition à celle de Four. En nous focalisant brièvement sur la manière dont Roth décrit ce dernier, nous notons que, même si ces éléments attirent l'attention du lecteur, elle ne s'attarde pas davantage. Roth n'y dédie par exemple pas un paragraphe entier mais se focalise uniquement sur ces détails chargés d'indices cognitifs avant de reprendre le récit.

Un deuxième passage qui explore le rapport de Tris au corps d'autrui est celui de sa première nuit au sein des Dauntless :

I have never slept in the same room as a boy before, but here I have no other option, unless I want to sleep in the hallway. Everyone else changed into the clothes the Dauntless provided for us, but I sleep in my Abnegation clothes, which still smell like soap and fresh air, like home. (p. 73)

À ce stade de l'histoire, juste après son entrée dans le monde des Dauntless, Tris existe encore entre les deux sphères, via son rapport à son corps. Elle lutte pour se détacher des Abnegation en dormant avec d'autres personnes pour la première fois de sa vie, mais dort avec ses anciens vêtements, presque comme une enfant incapable de se détacher de son « doudou » la première nuit passée hors du foyer parental. Au regard de la sexualité, même si tout l'avant-texte le suggère, ce passage permet à Roth de manière habile d'indiquer que son personnage n'a aucune expérience sexuelle : « I have never slept in the same room as a boy before ».

Le passage suivant ne fait que consolider fermement cette idée puisqu'il révèle que Tris n'a jamais non plus embrassé qui que ce soit :

Myra pauses to kiss Edward. I watch them carefully. I've only seen a few kisses in my life. Edward turns his head and presses his lips to Myra's. Air hisses between my teeth, and I look away. Part of me waits for them to be scolded. **Another part wonders, with a touch of desperation, what it would feel like to have someone's lips against mine.** (pp. 81-82)

Comme nous le mentionnions plus haut, le développement de la sexualité de Tris est exploré via son rapport à Four et Roth ponctue le texte d'indices :

Suddenly he presses a hand to my stomach. His fingers are so long that, though the heel of his hand touches one side of my rib cage, his fingertips still touch the other side. **My heart pounds so hard my chest hurts,** and I stare at him, wide-eyed. [...] Four lifts his hand and keeps walking. I feel the pressure of his palm even after he's gone. It's strange, but **I have to stop and breathe for a few seconds before I can keep practicing again.** (pp. 84-85)

Ici, le contact physique initié par Four déclenche des réactions physiologiques incontrôlables qui trahissent, *a minima*, le trouble, mais tendent plus vers l'excitation sexuelle. Le passage suivant est similaire et Roth accroit lentement la tension entre les deux personnages, puisqu'ici il y a contact direct avec la peau :

Four's cold hand clamps around one of my hips, one of his fingers finding a strip of bare skin just under the hem of my T-shirt. He squeezes, steadying me and pushing me gently to the left, restoring my balance.

Now I can't breathe. I pause, staring at my hands, **my mouth dry.** I feel the ghost of where his hand was, his fingers long and narrow. (p. 144)

Par la suite, Roth affine cette tension sexuelle en indiquant subtilement qu'elle n'existe pas uniquement entre les personnages de manière passive mais *émane* aussi de Tris consciemment :

I am aware of how little space there is between us—six inches at most. That space feels charged with electricity. **I feel like it should be smaller.** (p. 150)

I think about stepping closer to him, not for any practical reason, but just because I want to see what it would be like to stand that close to him; just because **I want to**. (p. 239)

I want to press against the space between us **until it disappears**. (p. 287)

Notons qu'entre les trois citations, « I feel like », qui reste non-décisionnel et très pudique, devient « I want to », alors que les trois groupes verbaux désignent le même désir de proximité (et donc d'intimité) physique de la part de Tris : « I feel like it should be smaller » est l'ellipse de « I feel like *the space between us* should be smaller », ce qui impliquerait qu'ils se tiennent plus proches l'un de l'autre. Notons la gradation entre les trois passages, qui voient la distance se réduire peu à peu tandis que Tris explore mentalement son désir et ce qu'elle ressent. Roth se garde bien d'être explicite, cependant, et retarde l'actualisation de leur désir, maintenant ainsi la tension entre les deux personnages (et donc l'attente du lecteur), même lorsque les sentiments de Tris sont exposés clairement : « I don't want [Four] to see me as his sister. » (p. 312)

Enfin, Roth rompt la tension en répondant à l'attente du lecteur :

For a second his dark eyes are on mine, and he's quiet. Then he touches my face and leans in close, brushing my lips with his. The river roars and I feel its spray on my ankles. He grins and presses his mouth to mine.

I tense up at first, unsure of myself, so when he pulls away, I'm sure I did something wrong, or badly. But he takes my face in his hands, his fingers strong against my skin, and kisses me again, firmer this time, more certain. I wrap an arm around him, sliding my hand up his neck and into his short hair. For a few minutes we kiss, deep in the chasm, with the roar of water all around us. (p. 338)

Ainsi, nous voyons comment l'autrice développe le rapport au corps de son personnage adolescent dans une perspective réaliste d'exploration timide et graduelle ; une exploration qui ne manque pas de convoquer l'étape du premier baiser nécessairement commune à chacun. Tris passe d'abord par une étape de découverte sensorielle auto-érotique, limitée à son propre corps. Puis elle s'approprie son désir et le reconnaît comme sien avant de le partager avec Four.

Par la suite, Roth explore également le thème de l'appréhension du premier rapport sexuel dans la psyché de la jeune femme. À nouveau, le réalisme psychologique mis en place par Roth est intéressant, car cette crainte se manifeste à un niveau *subconscient* pour son personnage. Le passage suivant intervient lors de la dernière étape d'initiation que Tris doit affronter, qui génère dans son esprit ses plus grandes peurs via une simulation par ordinateur :

I gently push him back and press my hands to my forehead. I have been attacked by crows and men with grotesque faces; I have been set on fire by the boy who almost threw me off a ledge; I have almost drowned— twice—and this is what I can't cope with? **This is the fear I have no solutions for— a boy I like, who wants to . . . have sex with me?**

Simulation Tobias kisses my neck.

I try to think. I have to face the fear. I have to take control of the situation and find a way to make it less frightening.

I look Simulation Tobias in the eye and say sternly, "I am not going to sleep with you **in a hallucination**. Okay?"

Then I grab him by his shoulders and turn us around, pushing him against the bedpost. I feel something other than fear—a prickle in my stomach, a bubble of laughter. I press against him and kiss him, my hands wrapping around his arms. He feels strong. He feels . . . good. (pp. 393-394)

Tris découvre ainsi, dans son subconscient, qu'elle appréhende son premier rapport avec Four/Tobias. Observons que, dans un premier temps, Tris repousse son partenaire. Mais la phrase « I am not going to sleep with you in a hallucination » n'est pas « I am not going to sleep with you. » Au contraire, au paragraphe suivant, lorsque l'agentivité émane de Tris, « **I** grab him by his shoulders and turn us around, **pushing him** against the bedpost », son partenaire « feels good » et la simulation s'arrête car elle en a pris le contrôle. L'implicature probable de « I am not going to sleep with you in a hallucination » est ainsi « **I am** going to sleep with you, but not in a hallucination. » Le passage suivant ne fait que confirmer cette hypothèse :

“Is this scaring you, Tris?”
 “No,” I croak. I clear my throat. “Not really. I’m only . . . afraid of what I want.”
 “What do you want?” Then his face tightens. “Me?”
 Slowly I nod. (p. 406)

Ici, Tris admet explicitement son désir sexuel pour Four/Tobias. Néanmoins, elle admet aussi avoir peur de ce même désir avec « afraid of what I want. » L'étude du texte révèle ainsi que la peur adolescente que Roth décrit, à nouveau dans une dynamique identificatoire, n'est pas seulement une peur du rapport sexuel (que Tris désire explicitement) mais aussi une peur de la perte de *contrôle* lors du rapport sexuel.

Si nous nous intéressons davantage à Tobias dans son rapport à la sexualité, la description que Roth fait de son personnage en fait un jeune homme attirant et Tris suppose qu'il a déjà une expérience sexuelle du fait de son charisme. Néanmoins Tobias se révèle tout aussi novice qu'elle en la matière et le texte le prouve clairement :

“Tris,” [Tobias] says sternly, “I don’t know what delusion you’re operating under, but **this is all new to me, too.**”
 “Delusion?” I repeat. “You mean you haven’t . . .” I raise my eyebrows. “Oh. Oh. I just assumed . . .” That because I am so absorbed by him, everyone else must be too. “Um. You know.”
 “Well, **you assumed wrong.**” He looks away. His cheeks are bright, like he’s embarrassed. (pp. 402-403)

Cet aspect du personnage fait partie de ce que nous avons décrit comme une construction à travers la *déconstruction de la masculinité* (1.2.8), au regard de cet « idéal masculin » quelque peu cliché qui, *de facto*, se doit d'avoir exploré sa sexualité très tôt et d'en être déjà maître.

Enfin, si la tension sexuelle entre Tris et Four se développe tout au long des trois romans de la série, permettant à Roth de maintenir le suspense quant aux degrés d'intimité qu'ils atteindront, elle n'explore finalement le rapport sexuel que très tard dans le troisième tome, et ce de manière totalement implicite :

I forget that he is another person; instead it feels like he is another part of me, just as essential as a heart or an eye or an arm. I pull his shirt up and over his head. I run my hands over the skin I expose like it is my own.

[...]

THE FIRST THING I see when I wake, still on the couch in the hotel room, are **the birds flying over her collarbone. Her shirt, retrieved from the floor in the middle of the night because of the cold**, is pulled down on one side from where she's lying on it.

We have slept close to each other before, but **this time feels different**. (Roth, 2013)

Précisons que les deux parties de cette citation explorent les deux points de vue (Tris tout d'abord, puis Tobias ; devenu personnage narrant). Ici, le fait que le tatouage soit la première chose que Tobias observe en se réveillant suggère que Tris a dormi partiellement nue, ce qui est renforcé par « Her shirt, retrieved from the floor in the middle of the night ». « This time feels different » suggère également que, si les deux personnages ont déjà passé plusieurs nuits ensemble, cette occurrence est différente pour une raison particulière, qui est potentiellement leur premier rapport. Néanmoins, aucun élément textuel ne permet de l'affirmer clairement et aucune mention au sein des trois romans n'est explicite quant à ce sujet.

En conclusion, l'exploration de cette thématique est intéressante car, si cette évidente réappropriation du corps par Tris dans *Divergent* et le concept même de la faction des Abnegation peuvent paraître comme une critique du puritanisme et de l'orthodoxie religieuse de la part de Roth, sa façon d'aborder la sexualité demeure en soi extrêmement pudique. Ceci est peut-être dû aux contraintes éditoriales du genre YA aux États-Unis, qui pourraient (de manière tout à fait officieuse) imposer aux auteur·rice·s de ne *pas* représenter de jeunes gens ayant des relations sexuelles hors mariage. Ce phénomène mériterait plus d'attention, mais deux exemples sautent immédiatement aux yeux : chez Suzanne Collins, dans *The Hunger Games* (2008-2010), où le seul indice d'un rapport entre Katniss, l'héroïne, et son partenaire Peeta, alors que ces derniers dorment ensemble à plusieurs reprises, est la présence de leurs enfants dans l'épilogue, qui intervient après que les deux personnages soient explicitement mariés ; et dans la saga *Twilight* (Meyer, 2005-2008) où Bella et Edward, malgré pléthore de sollicitations émanant du personnage féminin, n'ont de rapports qu'une fois mariés dans le troisième tome. Il est donc difficile d'établir s'il s'agit là de censure éditoriale ou d'*auto*-censure. Notons toutefois que la sexualité est abordée de manière plus souple (mais toujours quelque peu implicite) par Tahir et Adeyemi, comme nous venons de l'évoquer, ce qui pourrait faire état d'un assouplissement dans les pratiques éditoriales entre le début des années 2010 et la fin de la décennie. Il s'agit peut-être là d'une des limites de notre étude, puisqu'il il faudrait entrer en contact avec les autrices afin d'élucider à quel *niveau* la censure (s'il s'agit effectivement de censure) opère. Toutefois, la nature extrêmement contemporaine des œuvres du corpus permettrait justement une prise de contact avec les autrices et, dans une autre perspective de recherche, une enquête au sein des pratiques éditoriales américaines.

3. Résultats et discussion

Dans ce chapitre dédié aux déclencheurs de projection et à la vraisemblance, nous avons démontré que, sans avoir besoin de nous aventurer dans l'herméneutique de manière abstraite, les indices textuels seuls permettent stylistiquement d'appréhender le réalisme psychologique des personnages. En outre, Tahir, Roth et Adeyemi construisent leurs protagonistes de manière poétique afin que leur vraisemblance évoque celle d'un être humain s'étant bâti sur ses expériences passées, son environnement social et ses attributs physiques, et ce de manière tridimensionnelle.

Parmi nos trois autrices, certaines déploient leurs éléments de caractérisation avec plus de finesse que d'autres. Toutefois, une analyse narrato-stylistique, durant laquelle nous citons exhaustivement, nous a permis d'établir les éléments de leur biographies fictives au cœur du texte. Nous avons étudié la manière dont chaque personnage narrant était habilement déclencheur de projection pour le lecteur jeune adulte et cette analyse nous a aussi permis d'identifier un principe narratologique que nous observons à la lecture comparative des œuvres du corpus : celui du *changement*.

En effet, entre le début de chaque œuvre et sa fin, chaque autrice amène son·ses personnage·s vers un état psychologique différent et ce changement est exprimé narrativement grâce à un *écho* dans la narration, une mise en situation similaire, voire rigoureusement identique, à deux moments distincts de l'histoire.

Laia, chez Tahir, est initialement définie par sa faiblesse, sa timidité et son manque de courage. Au début de ce premier tome, alors que son frère est fait prisonnier, elle ne peut que s'enfuir. À la fin du roman, lorsqu'elle est confrontée à une situation très similaire (quand Elias est fait prisonnier), elle ne s'enfuit pas et décide de risquer sa vie pour le sauver, grâce à la résilience que Tahir lui confère tout au long de l'histoire.

Tris, chez Roth, est, elle aussi, mise face à des situations similaires à deux stades de son évolution (et *Divergent* est certainement celui des trois romans qui illustre la dimension initiatique le plus explicitement) : au début du roman, Tris se trouve dans une situation de soumission absolue face à l'autorité parentale. Alors que le dénouement se profile, Tris mène non seulement la mission qui libère les Dauntless de leur simulation mais défie l'opinion et l'autorité de son père. Roth illustre d'ailleurs habilement cet aspect narratologique. Au chapitre 37, après avoir sauté d'un train en mouvement sur un toit, Tris plonge dans le trou béant qui mène au quartier général des Dauntless, exactement comme elle le fait au début du roman. Cette

fois, cependant, elle le fait en tant que Dauntless et sans la moindre hésitation, alors que son père est terrifié par la course d'obstacle. Le passage fait parfaitement écho à la course d'obstacles identique du chapitre 6 et montre à quel point le personnage a évolué. Ce chapitre est ainsi un passage *miroir* servant à illustrer le changement dans la caractérisation.

Chez Adeyemi, cette notion de changement opère différemment chez ses trois personnages narrants. Inan, initialement dans une position de rejet absolu de la magie, passe par plusieurs étapes. Il la craint, puis la tolère, puis la rejette de nouveau *mais* en ayant formé sa propre opinion à l'aide de son parcours initiatique (plutôt que de bâtir sa conception du monde selon l'opinion de son père). Amari est le personnage qui illustre le changement le mieux, puisque de princesse soumise à l'autorité de la reine-mère et dans la crainte du père, elle devient rebelle face à la monarchie et abat elle-même son père le tyran. Paradoxalement, Zélie—qui est le personnage narrant le plus proéminent parmi les trois—est peut-être celui qui subit le changement le moins marqué. Même si Zélie fait évoluer son rapport à la magie lors des péripéties, elle se trouve dans la même dynamique de recherche de cette connexion perdue avec la magie—et, symboliquement, avec sa mère—au début du roman *et* à la fin. Contrairement aux deux autres personnages du roman, Zélie ne semble pas subir de changement profond qui s'exprime clairement dans l'histoire.

Face à cette observation et en nous plaçant toujours dans une perspective de construction mimétique du personnage, nous sommes amené à considérer la notion essentielle d'adversité au sein d'une histoire et ce qu'elle génère : une évolution psychique chez le personnage. Un phénomène qui, par ailleurs, peut prendre plusieurs formes : le passage de l'enfance à l'âge adulte, d'un état psychique à un autre, d'une remise en question personnelle etc. L'être humain, de par sa nature, est sujet au changement et le personnage, en tant qu'imitation artistique se voulant la plus fidèle au réel, doit l'être également. Si nous revenons vers la théorie auctoriale, Bell écrit :

What makes a plot truly memorable is not all of the action, but what the action does to the character. We respond to the character who changes, who endures the crucible of the story only to emerge a different person at the end. (2004, p. 147)

Cette notion de changement nous semble d'autant plus cruciale au sein de la littérature jeunesse et du genre YA, qui met en scène des jeunes personnages propulsés au sein d'un monde auquel ils doivent s'adapter. Egri s'accorde avec Bell sur cette notion, et adopte une position plus véhémente encore :

Everything in nature changes—human beings along with the rest. [...] There is only one realm in which characters defy natural laws and remain the same—the realm of bad writing. And it is the fixed nature of the characters which makes the writing bad. If a character in a short story, novel, or play occupies the same position at the end as the one he did at the beginning, that story, novel, or play is bad. (Egri, 1972, p. 76)

Si l'idée semble identique, nous y trouvons tout de même une potentielle faille ici. En effet, il existe des personnages qui sont construits autour de l'idée de résilience, et d'incorruptibilité. Chez ces personnages, l'intérêt est précisément qu'ils *refusent* de changer, ou échouent à le faire, ce qui fait d'eux des personnages tragiques. Nous pensons aux personnages construits autour de l'idée de moralité, de leur caractère incorruptible et leur capacité à résister au changement lorsque celui-ci va à l'encontre de leurs valeurs. Ces personnages sont particulièrement nombreux dans la fiction qui appartient au genre des « super-héros » par exemple, où ils sont l'allégorie d'idées bien précises. Nous pensons à Steve Rogers, alias Captain America (Kirby & Simon, 1941), adapté au sein de plusieurs médias depuis sa première apparition. Le personnage se veut construit autour des valeurs idéalisées des États-Unis : la liberté, la justice, l'égalité, la tolérance etc. Le personnage adapté au sein de l'univers cinématographique de Marvel, à travers sept long-métrages entre 2011 et 2019, est précisément construit autour de son inaptitude à s'adapter au monde moderne auquel il n'appartient pas (étant né au début du vingtième siècle puis réanimé soixante-dix ans plus tard au début du vingt-et-unième). C'est un paradoxe intéressant, puisque c'est précisément ce qui l'érige en garant moral du groupe de personnages dans lequel il intervient, en faisant une critique de l'érosion morale des États-Unis. Il se veut représentant et garant des valeurs d'un autre temps, ce qui sert à la fois de note humoristique récurrente au sein des films mais le définit aussi en tant que personnage pivot. Dans le film *Captain America: Civil War* (Russo & Russo, 2016), lorsque le personnage hésite à signer un document plaçant ses actions sous la décision du gouvernement qu'il suppose corrompu, c'est le discours suivant (relique de sa partenaire pendant la seconde guerre mondiale) qui le décide à maintenir sa position morale et refuser de signer, ce qui déclenche le conflit au cœur du film :

[...] compromise where you can. But where you can't, don't. Even if everyone is telling you that something wrong is something right. Even if the whole world is telling you to move . . . it is your duty to plant yourself like a tree, look them in the eye and say 'No, *you* move.' (00:33:18)

Néanmoins, un tel personnage ne nous semble pas contredire le caractère essentiel du changement au sein de la caractérisation suivant les propos d'Egri et Bell ; au contraire, il est un jeu d'inversion, de miroir. Le changement, en tant que caractéristique inhérente de l'être humain, fait partie de « l'horizon d'attente » du lecteur/spectateur selon Jauss (voir 1.1.4). Le personnage, comme l'être humain, *doit* être changeant. Or, lorsque le lecteur/spectateur se retrouve confronté à un personnage immuable, il est face à deux effets : le détournement habile de l'horizon d'attente et la sympathie générée par le personnage qui agit envers et contre tout selon ses valeurs morales.

Une autre variation intéressante est celle du personnage immuable qui, *enfin*, fait face au changement. C'est le cas pour Superman (*Action Comics*, Siegel & Schuster, 1938) qui, en

plus de quatre-vingts ans de publications diverses, est toujours construit autour de notions telles que la protection des innocents, l'espoir et le refus de tuer ses ennemis. Certain·e·s auteur·rice·s jouent par ailleurs de cette constance morale pour détourner le personnage et en créer des versions qui interrogent. Que se passe-t-il lorsque Superman, qui malgré son invulnérabilité et ses pouvoirs quasi-divins ne décide jamais d'imposer sa volonté sur la race humaine, devient un tyran ? C'est ce qu'explore le roman graphique de Mark Millar, *Superman: Red Son* (2004) où Superman, plutôt que d'avoir été élevé au Kansas, est recueilli par des parents soviétiques sous le régime stalinien. Notons aussi le long-métrage de Zack Snyder *Justice League* (2021) qui lui-même s'inspire du jeu vidéo *Injustice: Gods Among Us* (Chard *et al.*, NetherRealm Studio, 2013) dans lequel, suite au meurtre violent de son épouse et de leur enfant à naître, Superman assassine le meurtrier, décide de prendre les choses en main et d'établir un régime utopique où le crime est réprimé d'une main de fer, qui se transforme inévitablement en dystopie lorsque Superman est corrompu par le pouvoir.

En littérature, nous pourrions mentionner un duo mettant en scène le changement face au refus du changement : Pip et Miss Havisham, des *Great Expectations* de Dickens (1861/2012). Pip, en tant que héros, change, grandit et s'adapte tout au long du roman. Miss Havisham en revanche, fiancée éternelle mais jamais épouse car abandonnée le jour de son mariage, et dont la demeure est figée dans le temps, est le personnage rendu tragique à cause de son inaptitude à avancer, à apprendre et à changer.

De manière anecdotique, une des techniques auctoriales pour marquer le changement que nous avons observée au sein de la fiction en général depuis le début de notre réflexion est l'utilisation du dialogue. Le changement au sein des personnages s'exprime avant tout par ses actions au sein de l'histoire : le lecteur/spectateur, face à une action donnée, peut la comparer dans son esprit avec une action antérieure, (nous donnions l'exemple de Laia, chez Tahir) et évaluer consciemment ou inconsciemment le degré d'évolution dans l'attitude du personnage. Le dialogue, cependant, est d'autant plus efficace car le changement est *vocalisé*. C'est le cas par exemple chez Dickens, dans *A Christmas Carol* (1843/2020). Le personnage principal, Scrooge, déclare dans la première partie : « “If they would rather die,” said Scrooge, “they had better do it, and decrease the surplus population.” » (p. 13) À la troisième partie cependant, le *Ghost of Christmas Yet to Come* renvoie à Scrooge ses propres propos, permettant au lecteur de percevoir l'écho et le changement :

“If these shadows remain unaltered by the Future, none other of my race,” returned the Ghost, “will find him here. What then? If he be like to die, he had better do it, and decrease the surplus population.”

Scrooge hung his head to hear his own words quoted by the Spirit, and was overcome with penitence and grief. (p. 56)

Bell, dans son ouvrage sur l'écriture créative, mentionne cette technique narrative, que nous pourrions nommer *dialogue boomerang* :

This is a powerful technique for character change. If you can repeat a motif, or have the character somehow come face to face with his "earlier self," the reader will see the pressure to change powerfully conveyed. (2004, p. 147)

Et, en effet, nous l'observons aussi bien dans la littérature anglophone que dans le cinéma. Pour ne citer que deux exemples, dans le long-métrage *X-Men: First Class* (Vaughn, 2011) le personnage de Raven, alias Mystique, est affectée d'une mutation génétique qui altère son apparence physique : sa peau est entièrement bleue, rugueuse, et ses yeux d'un jaune presque luminescent, ce qui génère chez le personnage une aversion envers lui-même exprimée dès la première scène du film et tout au long de l'histoire. Par ailleurs, sa mutation lui permet de changer son physique à volonté, afin de ressembler à n'importe qui. Elle choisit donc, en toute circonstance, de ressembler à un être humain « normal ». Dans la première partie du film, Raven est confrontée à une autre jeune femme dont la mutation est minime ; cette dernière est atteinte d'hétérochromie, elle a donc les yeux vairon (un élément qui n'a rien d'anormal et qui constitue, hors du monde narratif également, une mutation génétique). Lors du dialogue, en référence à son hétérochromie, la jeune femme s'exprime avec gaieté : « Mutant and proud ! » (00 :11:26). Raven est ostensiblement offusquée car, sa propre apparence physique étant une source d'anxiété pour elle depuis l'enfance, elle est loin d'être *fière* de sa propre mutation et est clairement jalouse de la jeune fille.

Peu avant la conclusion du film, après avoir rencontré plusieurs autres mutants, dont Erik, avec qui elle développe une relation romantique et qui la convainc que sa véritable apparence n'est aucunement repoussante, Raven déclare solennellement : « Mutant and proud. » (2 :00 :23). Ainsi, en s'appropriant les mots, et donc les idées, qu'elle rejetait au début de l'histoire, Raven démontre la manière dont elle a été affectée, dont elle a changé et en est venue à accepter son apparence physique. Le changement a été opéré et actualisé par le langage.

Un second exemple de cette technique est observable dans le film *Avengers: Infinity War* (Russo & Russo, 2018). Au cours du long métrage, il est révélé que le personnage de Vision pourrait être amené à se sacrifier afin d'empêcher l'antagoniste, Thanos, d'arriver à ses fins. Steve Rogers, alias Captain America, s'oppose à cette décision :

Vision:

Thanos threatens half the Universe. One life cannot stand in the way of defeating him.

Steve Rogers:

But it should. **We don't trade lives**, Vision.

Vision:

Captain, 70 years ago, you laid down your life to save—how many millions of people? Tell me, why is this any different?

(2018, 00 :57:47)

Bien plus tard dans l'histoire, alors que Steve Rogers lui-même est en danger de mort imminent, Vision, alors qu'il est supposé être confiné pour sa propre sécurité, intervient afin de lui sauver la vie :

Steve Rogers:

I thought I told you to go.

Vision:

We don't trade lives, Captain.

(2018, 1:58 :49)

À nouveau, les mots ont changé de camp. Le personnage de vision s'est approprié ce propos, montrant le changement opéré dans sa psychologie : il a accepté que, au sein de l'équipe que les personnages forment, le sacrifice n'est pas acceptable. Qui plus est, il y a véritablement un effet « boomerang » ici puisque les mots sont renvoyés à leur instigateur.

Au-delà de techniques narratives telles que celle que nous venons d'exposer, ce principe du changement n'est en aucun cas limité au genre YA, aux littératures de l'imaginaire ou même à la littérature. L'autrice Ursula Le Guin le formule très simplement : « Change is the universal aspect of all these sources of story. Story is something moving, something happening, something or somebody changing. » (2015, p. 123)

Notre analyse a démontré que les autrices YA présentent des personnages de manière vraisemblable qui créent la résonance émotionnelle et donc l'investissement chez le lecteur, un phénomène universel dans la fiction auquel la littérature YA répond et qui lui permet ainsi d'attirer à elle des lecteurs de tout âge habitués à cette dimension de la fiction au sein d'autres genres et média à destination des adultes.

VI. Analyse narratologique : structures narratives, intrigues et sous-intrigues

1. Le personnage en tant que *personnage pivot* générateur de conflit

Au chapitre III (2.2.1), nous définissions le « personnage pivot » comme étant celui qui fait avancer l’histoire, le personnage dont les décisions se muent véritablement en *nœuds* ou *charnières* de l’intrigue, permettant de donner à celle-ci, et à l’histoire de manière plus large, une impression de mouvement lisse et organique. Ensuite, à la partie 2.3 de ce même chapitre, nous décrivions la notion de *conflit* et avançons qu’elle était véritablement le moteur du mouvement narratif. Ces deux phénomènes étant intrinsèquement liés, nous anticipons sur notre sous-partie ultérieure proprement dédiée à la structure de l’intrigue et les étudions côte à côte. Nous verrons ainsi comment les autrices du corpus confèrent à leurs personnages ce statut de personnage pivot au regard du mouvement de l’intrigue et comment le conflit s’*imbrique* dans ces charnières narratives.

1.1 *An Ember in the Ashes*

Notre observation préalable est que Tahir construit son histoire de manière double. Ainsi Laia et Elias portent chacun une sous-intrigue qui leur est propre et qui vient croiser celle de l’autre pour converger à la fin de ce premier roman.

1.1.1 *Laia*

Dès le premier chapitre, l’objectif de Laia s’impose de manière immédiate : elle doit s’échapper afin de survivre à l’intrusion de l’empire dans son foyer, qui aboutit à la capture de son grand-frère Darin et la mort de ses grands-parents. Cela peut paraître évident mais c’est bien là le déclencheur de l’histoire : la décision de Laia de fuir et tenter de survivre plutôt que de s’abandonner au désespoir. La citation suivante l’illustre sans équivoque :

‘Run, little girl,’ [the Mask] says.

My brother is still fighting, and his screams slice right through me. I know then that I will hear them over and over again, echoing in every hour of every day until I am dead or I make it right. I know it.

And still, I run. (p. 21)

Ici, qualifier ce passage de *conflictuel* serait presque un euphémisme. L'histoire de Tahir est orchestrée de façon à *naitre* du conflit et c'est cet affrontement physique qui propulse Laia dans les péripéties.

La seconde charnière, qui intervient certes très rapidement, est la décision de Laia d'entrer en contact avec la Résistance : « The Resistance, I realize, might help me. » (p. 25) Ainsi, le personnage ne choisit pas d'errer après que sa vie a été bouleversée à jamais mais prend immédiatement cette décision, ce qui l'amène à *l'étape suivante*. Ici encore, le conflit est présent mais de manière interne cette fois-ci : « In the daylight, it's easier to push away my doubts and convince myself that I'll find the Resistance. [...] *defy the Empire, Laia*, I hear Darin's voice. *Save me. Find the Resistance.* » (pp. 36-37) Ainsi, Laia n'est pas mue par une détermination sans faille. Elle s'auto-encourage et sa propre *lâcheté*, dirons-nous, est en confrontation avec son courage naissant.

Par la suite, son interaction avec la résistance n'est bien sûr pas facile. Au chapitre 7, Mazen, leur chef, refuse platement de mettre ses hommes en danger pour tenter de secourir le frère de Laia. Il y a donc conflit. Laia prend la décision de révéler qu'elle est la fille de l'ancienne cheffe de la résistance (sa mère) ce qui pousse Mazen à réfléchir à sa requête. Le chef de la résistance décide de proposer un marché à Laia : des informations obtenues en espionnant la Commandante de Blackcliff contre sa promesse de libérer Darin. (p. 74) Suite à la négociation, la décision de Laia est prise : « My decision is made the second I realize that going to Blackcliff is the only way to get Darin back.

'I'll do it.' » (p. 91)

C'est cette décision qui la pousse à nouveau plus loin dans son intrigue et la replace face au danger auquel elle vient d'échapper.

Au chapitre 15, alors qu'elle n'a pas encore pu obtenir d'information utile à la Résistance, Laia est à nouveau confrontée à Mazen :

'I'm gambling everything to help you, Laia.' He crosses his arms. 'Make it worth my while.'
'I will. I promise I will. One more chance.' [...]
'One chance,' Mazen says. 'Fail me again and we're done. Keenan, see her out.' (p. 149)

Ce passage marque ainsi une autre interaction conflictuelle, une nouvelle prise de décision de Laia (celle de continuer à espionner la Commandante au péril de sa vie) mais aussi

un autre phénomène que nous observons en étudiant ces charnières : *une aggravation des enjeux*.

En effet, à chaque décision que prend Laia, l'accomplissement de son objectif (dont la finalité demeure en soi la même) se voit éloigné ou complexifié. Au début de l'histoire, Laia parvenait à s'enfuir et échapper à la menace d'un seul Mask. Sa décision d'espionner la Commandante la jette « dans la gueule du loup », où elle est à la merci de plusieurs centaines de Masks et de la Commandante. Ensuite, son accord avec la Résistance est ici remis en question : Mazen ne lui offre plus qu'une seule chance avant de rompre leur accord. Par ailleurs, le sort de Darin se fait de plus en plus pressant : « 'Darin's still in Serra. I heard the spy who gave the report.' Keenan walks me further down the street. 'But he's not ... well. **They've been at him.** » (p. 172) L'euphémisme signifie bien sûr que le frère de Laia est en train d'être torturé. Laia doit donc obtenir des informations le plus vite possible.

Au chapitre 31, après s'être exhortée à escalader une façade afin d'enfin obtenir des informations sur la Commandante, Laia fait son rapport à la Résistance :

'Is Darin okay?' I whisper. 'Is he—' I can't say the words. My fear stifles me into silence.

'He's in a death cell here in Serra, in Central Prison.' Keenan speaks softly, the way Pop used to when he gave patients the worst news. 'He's to be executed.' [...] 'The execution will happen after the new Emperor is named. That might not be for a while yet.'

Wrong, I think.

*In two weeks, the shadow-man had said, you will have a new Emperor. My brother doesn't have a while. **He has two weeks.*** (p. 231)

Et, à nouveau, l'étai se resserre.

Par la suite, en tentant de découvrir un passage secret hors de Blackcliff, Laia est surprise par Marcus. Puis vient l'attaque que nous décrivions au chapitre précédent (1.1.2) dont Laia est victime et à laquelle elle ne survit que grâce à l'intervention d'Helene (p. 321). Encore une fois, la décision de Laia la mène au conflit et les enjeux s'aggravent puisqu'elle y survit à peine.

Alors que nous approchons du point culminant du roman et la fin de ce premier tome, Laia est confrontée à une Augur (les personnages prescients qui, tout au long du roman, manipulent dans l'ombre). À ce moment, la date d'exécution de Darin est plus proche que jamais : « After the coronation, the death cell prisoners will be executed—which means that unless the Resistance gets him out of prison, Darin will die tomorrow. » (p. 399) Ce chapitre est à nouveau une charnière, puisque Laia est confrontée à un dilemme. Elle a la possibilité de s'enfuir à l'aide des Augurs (ayant enfin découvert un passage secret hors de l'académie) mais

cela implique d'abandonner Elias à son sort, ce dernier venant d'être condamné à mort : « 'If you do not come with me, your brother will die.' The Augur senses my conflict and presses. 'Is that what you want?' » (p. 401) Elle prend la décision d'obéir et rencontre à nouveau la Résistance.

Au chapitre 45, lors de sa dernière interaction avec la résistance, Laia apprend enfin que Mazen lui a menti depuis le début : il n'a jamais eu l'intention de libérer son frère et ne faisait que se servir d'elle. Leur discussion est on ne peut plus conflictuelle, puisque ce dernier décide de se débarrasser d'elle : « 'Keenan. Get rid of her,' Mazen commands. 'Elsewhere,' he adds as an afterthought. 'A body won't go unnoticed in this neighbourhood.' » (p. 408) Elle parvient à survivre grâce à l'aide de Keenan, mais Laia apprend que son frère a en réalité été transféré à la prison de Kauf. Il y a donc à nouveau aggravation des enjeux quant à sa sous-intrigue, puisque la prison est décrite comme une véritable forteresse se trouvant à plusieurs kilomètres de la ville dans le désert. Le voyage vers Kauf et la libération de Darin occuperont une large partie du second tome.

Enfin, Laia prend la dernière décision de ce premier roman, ce qui déclenche le conflit final et sa fuite aux côtés d'Elias : « It's time to free Elias Veturius. » (p. 438)

1.1.2 Elias

Elias est de toute évidence un personnage pivot également, en ce sens que sa sous-intrigue est déclenchée dans l'avant-texte. En effet, il a pris sa décision de désertir avant même que l'histoire commence, comme son chapitre introductif le montre : « I wonder what [Helene] would do if she found out her best friend **is planning** to desert. » (p. 14) Le temps utilisé ici, combiné à la lecture du chapitre et les détails textuels que Tahir donne, démontre qu'Elias a déjà prévu et préparé sa fuite.

Notons que, si Laia est immédiatement plongée dans le conflit, celui d'Elias est *en puissance*. Nous savons dès ce deuxième chapitre que les déserteurs sont exécutés. Par ailleurs, Elias est aussi dans un conflit initial avec Helene, à qui il tente de dissimuler ses préparations.

Nous atteignons la première charnière d'Elias lorsqu'il rencontre le personnage de Cain (aux chapitres 6 et 8). La menace est immédiate et le conflit à nouveau en puissance car l'Augur possède la capacité de lire dans les pensées :

‘I know the story,’ I say in response to the Augur’s question. *But I don’t believe a word of it, since it’s mythical horse dung.*

‘Neither mythical nor horse dung, I’m afraid,’ the Augur says soberly.

It becomes harder to breathe suddenly. I haven’t felt fear in so long that it takes me a second to recognize it. ‘You *can* read minds.’

‘A simplistic statement for a complex endeavour. But, yes. We can.’

[...] ‘Tomorrow you must make a choice. Between deserting and doing your duty. Between running from your destiny and facing it.’ [...]

‘What do you mean, if I stay and do my duty? What duty?’

‘You’ll know when the time comes, Elias. You must trust me.’ (pp. 65-68)

Tahir accomplit donc deux objectifs narratifs ici. Premièrement, la décision d’Elias n’est pas encore prise, l’autrice *promet* donc une prise de décision et ainsi construit le suspense. Deuxièmement, tout ceci se fait dans un rapport conflictuel, lui-même à deux niveaux : interpersonnel (ou « inter-personnage ») entre Elias et Cain, qui pourrait potentiellement le dénoncer, et entre Elias et lui-même de manière interne.

Le choix d’Elias est clarifié lors de son apparition suivante : celui-ci doit choisir entre se conformer à sa décision initiale (sa désertion) et participer aux « trials », dont la conséquence directe est potentiellement l’accession d’Elias au trône en tant que nouvel empereur. Par ailleurs, quand bien même il finirait second de cette compétition, il devrait accepter le rôle de « Blood Shrike », qui désigne le conseiller principal de l’Empereur dans le monde narratif de Tahir :

If I win and become Emperor, I’ll be tied to the Empire for life. And if I swear fealty, I’ll be chained to the Emperor as the second-in-command – the Blood Shrike. [...] Is becoming Emperor my destiny, then? How can such a destiny lead to freedom? I have no desire to rule – the very idea of doing so is repellent to me. But then my future as a deserter is no more appealing. You will become everything you hate – evil, merciless, cruel. Do I trust Cain when he says I will find freedom if I take the Trials ? [...] Whether his prediction is true or not, he trusts that it is. And since my gut tells me to trust him, albeit grudgingly, there’s only one decision that makes sense. (pp. 87-88)

Ainsi, Elias s’insère lui-même dans les conflits à venir grâce à sa décision de participer aux Trials et propulse sa sous-intrigue vers l’étape suivante. Et, dès lors que les Trials débutent, la décision même d’y participer aggrave les enjeux pour Elias : « ‘If you win a Trial, you will receive a token from the Augurs – a prize, of sorts. If you pass a Trial but do not win, your reward is your life. If you fail a Trial, you will be executed.’ » (p. 133) Tahir s’assure ainsi que chaque épreuve contiennent *de facto* de la tension.

Au croisement des deux intrigues, et donc des deux personnages, c’est aussi la décision d’Elias d’obéir à son sens de l’honneur et sa compassion qui le poussent à secourir Laia (p. 194) ; un moment charnière qui mène ultimement à leur alliance à la fin de ce premier roman.

Par la suite, une révélation que Tahir fait via le personnage d'Helene vient offrir à Elias une autre décision :

'You can't resign as Blood Shrike.' You serve until you die. Everyone knows that.'
'Actually,' Helene says, 'the Blood Shrike can resign, but only if the Emperor agrees to release him from service. (p. 240)

Si elle ne constitue pas une prise de décision immédiate, cette révélation vient en *annoncer* une. En effet, elle amène Elias à réinterpréter la prophétie de Cain : « If you do your duty, you have a chance to break the bonds between you and the Empire forever. » (p. 68) Elias conclut ainsi : « I'm not supposed to win the Trials. Helene is. Because if she wins and I become Blood Shrike, then she can set me free. » (p. 240)

Au-delà d'annoncer une prise de décision, cette révélation est aussi source de multiples conflits. Premièrement, cela implique qu'Elias doive manipuler le déroulement des Trials pour faire en sorte de finir second et s'assurer qu'Helene remporte la victoire. Ensuite, il doit demeurer dans les bonnes grâces d'Helene afin que cette dernière accepte ultimement de le libérer en tant qu'impératrice : une mission extrêmement conflictuelle car sa relation avec Helene est ambiguë, oscillant entre l'amitié, la loyauté et l'amour potentiel (les deux personnages frôlent le baiser au chapitre 16, p. 160). Qui plus est, la présence de Laia et les sentiments d'Elias envers elle viennent s'immiscer entre Elias et Helene. Cette dernière exprime sa jalousie à plusieurs reprises (« Hel looks annoyed. 'Thinking of Laia?' p. 241 ; « 'What did she mean,' Helene asks quietly, 'when she said you'd slept with the girl?' » p. 315)

La première actualisation de ce conflit intervient dès le chapitre suivant, lorsqu'Elias décide de laisser Laia sortir de Blackcliff et qu'Helene assiste à la scène. Qu'elle le fasse par jalousie ou par simple respect des règles, les deux comportements sont plausibles lorsqu'Helene décide de dénoncer Laia : « I'm reporting her and her friend to the Commandante right now.' » (p. 247) Elias, pour protéger Laia, est contraint de menacer Helene de révéler un de ses secrets à la Commandante. Il prend donc la décision de se mettre Helene à dos, mettant sa propre destinée en danger si celle-ci décide finalement de ne pas le libérer.

Au chapitre 38, Elias est à nouveau face à un choix cornélien lors de la troisième épreuve des Trials. Nous décrivions déjà les enjeux au chapitre précédent (1.1.5) : Elias choisit d'abattre ses propres amis pour en sauver d'autres, ce qui aura des conséquences bien au-delà du premier volume car les fantômes de ses victimes viendront le hanter dans le second. De manière encore plus poignante, il décide de tuer Helene, quand bien même un ressort narratif lui sauvera la vie.

Au moment de la dernière épreuve des Trials (p. 389-390), qui consiste à prouver sa loyauté auprès de l'empire et tuer la victime désignée par les Augurs—en l'occurrence, Laia—Elias est face au choix qui vient conclure toutes les décisions prises jusque-là (voir chapitre V, 1.1.5, pour les détails de cette épreuve que nous décrivons). Il décide non seulement de ne pas tuer Laia mais également de ne pas laisser Helene tuer Laia, ce qui lui aurait permis d'accomplir son objectif initial : obtenir sa liberté. Tahir s'assure de verbaliser la tentation face à laquelle Elias se trouve grâce aux paroles d'Helene :

[...] if you let me take care of this, I vow, by blood and by bone, that the second I'm named Empress, I'll release you from your oaths to the Empire. You can go wherever you want. Do whatever you want. You'll be beholden to no one. You'll be free.' (p. 391)

La décision d'Elias mène les deux personnages au conflit et résulte en sa condamnation à mort, qui vient de ce fait aggraver les enjeux pour Elias une dernière fois.

Enfin, l'ultime décision d'Elias déclenche à la fois les péripéties (et les conflits) du second roman de la série et vient sceller son alliance avec Laia :

'Use the confusion to get out of here. Leave Blackcliff forever, like you wanted. On one condition.'

'Which is ...'

'You get me out of Blackcliff. You guide me to Kauf Prison. And you help me break my brother out of there.'

[...]

[Laia] offers me freedom, not realizing that even chained, even facing execution, my soul is already free. It was free when I rejected my mother's twisted way of thinking. It was free when I decided that dying for what I believed in was worth it.

True freedom – of body and of soul.

What happened in my prison cell was freedom of my soul. But this – this is freedom of my body. This is Cain keeping his promise.

'Fine,' I say. 'I'll help you.' (pp. 440-441)

Comme nous venons de le démontrer, les deux personnages de Tahir se révèlent en effet comme étant des « pivotal characters », selon la définition d'Egri. Pour poursuivre la métaphore, ils agissent véritablement en tant que pivots de leurs intrigues respectives et leurs décisions ne sont autres que les charnières de l'histoire de Tahir qui, de conflit en conflit, viennent rythmer son roman.

1.2 *Divergent*

1.2.1 *Tris*

Notons que nous étudierons ces deux aspects pour *Tris* principalement. Tobias n'étant pas personnage narrant, ses actions n'orientent l'intrigue que ponctuellement.

La première action *pivotal* de Tris est bien entendu celle qui déclenche les péripéties : sa décision de rejoindre les Dauntless au chapitre cinq. Toutefois, cette décision est déjà débattue par le personnage dans l'avant-texte, ce qui génère en réalité un conflit initial dès l'incipit. Il faut aussi noter que ses décisions lors du test d'aptitude (chapitre 3) déclenchent la sous-intrigue qui s'articule autour du mystère de la divergence, ce qui en soi est un autre pivot. Roth débute donc son roman avec un conflit en puissance multiple, à la fois externe et interne, entièrement déclenché par les décisions de son personnage.

En étudiant plus tôt la nature *pivotal* des personnages de Tahir, nous observions un phénomène que nous nommions *l'aggravation des enjeux*. Chez Tahir, cela signifiait un accroissement des dangers ou de l'impact des décisions des personnages. Or, nous observons exactement le même phénomène chez Roth. Dans cette première partie du roman, la décision de Tris de quitter son foyer et de tenter d'intégrer les Dauntless a bien sûr un impact potentiel considérable sur sa vie. Mais Roth s'assure que le lecteur mesure cet impact et l'aggrave graduellement : après avoir établi dès le chapitre 1 que Tris doit faire face à la « choosing ceremony » et que son choix déterminera si elle demeurera auprès de sa famille ou non, Roth nous présente le concept des Factionless (voir chapitre V, 1.2.3) grâce à l'interaction entre Tris et un sans-abri/faction au chapitre 3. Ce passage n'est autre que la symbolique épée de Damoclès suspendue au-dessus de Tris, puisque Roth nous offre un exemple concret de ce qui attend Tris si elle échoue. Ce passage s'achève par ailleurs sur une rupture chapitrale avec la phrase « “Choose wisely, little girl.” » (p. 26) prononcée par l'homme « factionless ». Symboliquement, cet homme est le spectre fatidique qui attend Tris en cas d'échec, qui nous rappelle le personnage du « Fat man » dans la nouvelle *Her First Ball* de Katherine Mansfield (*The Garden Party and Other Stories*, 2004/1922) pour Leila, qui elle aussi traverse son rituel de passage et rencontre ce personnage mi-homme, mi-spectre, annonciateur de la jeunesse flétrie.

Au moment de choisir, la décision de Tris est aggravée quelques *secondes* avant qu'elle ne la prenne : Roth a habilement laissé entendre que le frère de Tris, Caleb, a tout à fait sa place au sein des Abnegation et va forcément choisir de demeurer avec leurs parents. Or, il choisit lui

aussi (et *avant* Tris) de les quitter. Nous citons le passage au chapitre V, en 1.2.2. L'impact de la décision de Tris est donc considérablement accru.

Ensuite, et ces événements s'enchaînent très rapidement, la course de Tris pour rejoindre le quartier général des Dauntless voit plusieurs de ses camarades échouer à divers degrés :

A short Erudite boy with red hair pumps his arms as he tries to catch up to the train. [...] He falls to his knees next to the tracks as we sail away, and puts his head in his hands.

I feel uneasy. He just failed Dauntless initiation. He is factionless now. It could happen at any moment. (p. 51)

Puis :

I stand and look over the edge. There is a body on the pavement below us; a girl, her arms and legs bent at awkward angles, her hair spread in a fan around her head. My stomach sinks and I stare at the railroad tracks. **Not everyone made it.** (p. 55)

À chaque étape, Tris a le choix : ne pas poursuivre le train, puis ne pas sauter du train. Et Roth s'assure systématiquement de rappeler les enjeux ainsi que les conséquences via l'échec d'autres personnages. Nous rompons la chronologie de notre étude ici, car Roth a recours à cette même technique narrative à plusieurs reprises, afin d'accroître les enjeux comme de promettre le conflit.

Au chapitre neuf, lors des premiers combats à mains nues, Roth place le personnage de Christina face à la brutalité d'un autre pour expliciter la violence face à laquelle Tris sera potentiellement confrontée au sein des Dauntless. Sans surprise (pour l'analyste narratologue, bien sûr) Tris sera elle-même brutalisée par Peter au chapitre suivant (pp. 107-111). De manière identique, au chapitre seize, le personnage de Drew est éborgné par Peter, car il représente une menace pour ce dernier dans le classement des Dauntless. Le lecteur réalise donc ce à quoi Peter est prêt pour s'assurer la victoire au classement et le danger que le personnage représente est accru. Ainsi, au chapitre 21, alors que Tris elle-même est devenue une menace pour Peter, ce dernier tente de la tuer ; la violence de Peter n'est donc pas une surprise et la perfidie de l'antagonisme est congruente avec son comportement tout au long du roman.

Si nous revenons au déroulement chronologique du roman, au chapitre 7, Eric donne les instructions qui constituent les épreuves que Tris devra traverser :

"Your ranking serves two purposes," he says. "The first is that it determines the order in which you will select a job after initiation. There are only a few desirable positions available." [...] "The second purpose," he says, "is that only the top ten initiates are made members." [...] "There are eleven Dauntless-borns, and nine of you," Eric continues. "Four initiates will be cut at the end of stage one. The remainder will be cut after the final test." [...]

"What do we do if we're cut?" Peter says.

"You leave the Dauntless compound," says Eric indifferently, "and live factionless." (pp. 71-72)

Ainsi, l'étai se resserre encore. Le processus d'initiation des Dauntless étant implacable, la décision de Tris gagne encore en importance et cette menace constante d'exclusion communautaire assure à Roth l'investissement du lecteur, puisque chaque épreuve déterminera le destin de Tris.

En nous recentrant sur les décisions de Tris, nous observons qu'après son affrontement avec Peter décrit plus haut, Tris décide tout de même de participer à l'entraînement au tir en plein air (chapitre 12), ce qui la plonge au cœur d'un conflit avec les autres *initiates* et permet la première scène de rapprochement romantique avec Tobias (pp. 141-154).

Le chapitre 13 met ensuite en scène le passage du lancer de couteau, qui a plusieurs fonctions. Premièrement, il accentue la cruauté d'Eric et cimente la rivalité entre ce dernier et Tobias :

“You’re going to stand there as he throws those knives,” Eric says to Al, “until you learn not to flinch.” [...] “I have the authority here, remember?” Eric says, so quietly I can barely hear him. “Here, and everywhere else.” (pp. 161-162)

Ensuite, ce passage permet d'illustrer une autre décision pivotale de Tris : elle décide de prendre la place d'Al et subir la cruauté d'Eric elle-même ; ce qui la plonge, par bravoure, dans un conflit qu'elle aurait pu éviter. Ceci renforce la faiblesse et la lâcheté d'Al, puisque ce dernier accepte que Tris se mette en danger à sa place sans un mot. Par la suite, Eric ordonne à Tobias de lancer les couteaux, ce qui le place en position de tortionnaire face à la jeune fille pour laquelle il commence à éprouver des sentiments—le conflit vient donc habilement se mêler avec la romance—et ce passage vient complexifier le rapport naissant des deux personnages ; une conséquence directe de la décision de Tris.

Nous observons qu'une des charnières de l'intrigue n'émane pas de Tris mais du personnage de sa mère, qui au chapitre 15 l'enjoint de contacter son frère Caleb et de se renseigner sur le sérum qu'utilisent les Dauntless, un élément qui aura une importance primordiale par la suite. Ici, l'intrigue ne progresse pas grâce à Tris, néanmoins elle est tout de même la source d'un conflit, puisqu'elle se dispute avec la sœur d'un autre personnage dans ce même passage, en venant à la défense de sa mère. Ici, Roth n'a d'autre choix que de faire entrer une source extérieure pour faire avancer l'intrigue plus large qui se déroule à l'extérieur de la sphère des Dauntless, puisque Tris est contrainte de demeurer à l'intérieur de celle-ci pendant toute la période d'initiation. Il s'agit en réalité d'une convergence de deux arcs narratifs : celui de l'initiation de Tris au sein des Dauntless et celui du coup d'état qui se prépare à l'extérieur, que sa mère soupçonne.

Au chapitre 20, lors de ses premières simulations, Tris effectue plusieurs choix, sa divergence lui permettant de sortir de la simulation beaucoup plus facilement que les autres candidats. Son aptitude trahit son statut de divergente auprès de Four, ce qui pousse Tris à rendre visite à Tori—le personnage lui ayant révélé qu'elle est divergente au début de l'histoire. Sa décision de partir en quête d'information lui permet de découvrir que les divergents qui sont découverts par les autorités disparaissent mystérieusement.

Si nous nous intéressons à la romance, bien qu'il y ait évidemment un mouvement bilatéral de séduction entre les deux personnages, c'est Tris qui initie le premier contact à nature réellement romantique au chapitre 21 : « **I reach out and take his hand. His fingers slide between mine. I can't breathe.** » (p. 275) Le premier baiser, en revanche, est à l'initiative de Tobias (chapitre 26, p. 338).

Nous basculons sur l'intrigue qui s'articule autour du coup d'état lorsque Tris décide de suivre les conseils de sa mère et de rendre visite à son frère afin d'obtenir des informations sur le sérum utilisé pour les simulations :

“Something big is happening, Beatrice. Something is wrong.” [Caleb's] eyes are wide and glassy. “I don't know what it is, but people keep rushing around, talking quietly, and Jeanine gives speeches about how corrupt Abnegation is all the time, almost every day.” (p. 352)

Cette interaction permet à l'intrigue de progresser et plonge à nouveau Tris dans le conflit à plusieurs niveaux. Premièrement, vis-à-vis de son frère : ce dernier doute de l'intégrité de leurs parents au sein des Abnegation alors que Tris est convaincue de leur innocence. Ensuite, alors qu'elle quitte le quartier général des Erudite, Tris est interceptée et conduite devant Jeanine Matthews, qui est véritablement la force d'opposition principale de ce premier tome à l'échelle de cette intrigue en particulier (p. 356).

Enfin, à son retour chez les Dauntless, Tris fait face à Eric qui, rappelons-le, est le leader. Tris ayant illicitement quitté le quartier général des Dauntless, elle entre en conflit direct avec l'autorité qu'Eric représente. Après avoir appris qu'Eric et Jeanine sont secrètement alliés (au chapitre 21, p. 276) et qu'ils tentent d'éradiquer les divergents, le fait d'être surprise par Eric ne représente plus seulement une réprimande. Les enjeux ont à nouveau été aggravés et Tris risque d'y perdre la vie si ce dernier découvre son secret : « [Eric] would kill me if he knew what I was, I can feel it. His hands curl into fists. I am alone here; if something happens to me, no one will know and no one will see it. » (pp. 361-362)

La charnière suivante est déclenchée par Tobias, qui découvre le secret de l’alliance entre les Dauntless et le confie à Tris du fait de leur relation :

“A few weeks ago, before training started, **I was at work** and I found a way into the Dauntless secure files. Apparently we are not as skilled as the Erudite are at security,” he says, “and what I discovered was what looked like war plans. Thinly veiled commands, supply lists, maps. Things like that. And those files were sent by Erudite.” (pp. 374-375)

Notons, au regard du segment que nous mettons en exergue, que Roth a mentionné bien plus tôt dans le roman que Tobias travaillait au centre de contrôle des Dauntless. De ce fait, cette révélation, certes soudaine, reste plausible sur le plan narratif.

Alors que la dernière partie du roman s’enclenche au chapitre 33, Tris est propulsée vers le dénouement (bien entendu conflictuel à chaque étape) et chacune de ses décisions impactera le déroulement de l’histoire :

Lorsqu’elle réalise que les autres Dauntless sont comme hypnotisés par une simulation, elle feint d’être sous la même emprise bien que sa divergence la protège et tente de découvrir ce qui se passe (p. 417), sans quoi elle aurait été démasquée et immédiatement tuée. Dès lors que le coup d’état est lancé, l’enjeu réel de ce premier tome est révélé. Il ne s’agit plus seulement pour Tris de parvenir à intégrer les Dauntless ; elle seule, avec l’aide de Tobias, peut sauver la vie de tous les membres de son ancienne faction et empêcher le coup d’état.

Quelques pages plus tard, elle décide de révéler qu’elle n’est pas affectée par la simulation afin de sauver la vie de Tobias, qui est menacé d’être tué par Eric (p. 424). Notons que, bien qu’ayant la possibilité, Tris décide de ne *pas* tuer Eric :

“You won’t shoot me,” Eric replies.

“Interesting theory,” I say. But I can’t murder him; I can’t. I grit my teeth and shift my arm down, firing at Eric’s foot. (p. 424)

Il est intéressant de noter que le choix purement logique serait effectivement de tuer Eric, celui-ci représentant une menace évidente. Par ailleurs, ce dernier était sur le point de tuer Tobias sans la moindre hésitation. Néanmoins, Tris décide de lui laisser la vie sauve. Cette décision est en partie motivée par les croyances religieuses du personnage (voir 1.2.1), pour qui le meurtre est un péché, cependant—du point de vue narratologique—cela permet surtout à Roth de conserver un antagoniste, et donc d’assurer d’autres sources de conflits dans les tomes suivants. Eric demeurera leur ennemi dans le deuxième tome de la trilogie de Roth jusqu’à être exécuté pour le coup d’état qu’il a aidé à mettre en place.

Au chapitre 36, Tris est confrontée à Will (p. 446), son ami parmi les « initiates », et n'a d'autre choix que de l'affronter alors que ce dernier est hypnotisé par la simulation. Cette interaction permet à Roth de placer Tris face à un choix cornélien et elle s'assure l'empathie du lecteur : Will, bien qu'il soit un personnage secondaire, est présent depuis le début du roman. Et Tris n'a d'autre choix que de tuer son ami pour sauver sa propre vie. Roth s'assure ainsi une future source de conflit entre les personnages (qu'elle explorera au second tome), puisque Will était le petit ami de Christina, qui est aussi l'amie de Tris. Inéluctablement, le meurtre (bien qu'il s'agisse d'auto-défense) viendra rendre leur amitié conflictuelle.

Tandis que le coup d'état menace la vie de centaines de personnes, Tris prend la décision de stopper la simulation en s'infiltrant de nouveau chez les Dauntless au péril de sa vie (p. 453).

Lors d'une nouvelle confrontation avec Peter (son harceleur et agresseur à plusieurs reprises), Tris prend la décision de ne *pas* tuer ce dernier non plus. De la même manière, Tris aurait tout à fait pu lui ôter la vie (par désir de vengeance, par exemple). Mais Roth, comme elle l'a fait avec Eric, s'assure ici aussi de conserver les différents antagonistes vecteurs d'opposition et Peter générera le conflit jusqu'à la toute fin du troisième roman. Ainsi, les décisions de Tris impactent d'ores et déjà la nature des intrigues et des conflits qui suivront dans les volumes deux et trois de sa trilogie.

Enfin, après être parvenue à arrêter la simulation et sauver les survivants du coup d'état, Tris prend la décision de quitter la ville (p. 483), ce qui enclenche l'intrigue que Roth explorera au tome suivant.

Tout comme nous le vérifions chez Tahir, le personnage principal de Roth s'érige également en tant que personnage pivot dont chacune des décisions fait avancer l'intrigue de conflit en conflit, tout en préparant les nœuds de l'intrigue qui sera déployée dans la suite de la trilogie.

1.3 Children of Blood and Bone

1.3.1 Zélie, Amari et Inan

Lorsque nous étudions les œuvres de Tahir et Roth, il était pertinent d'analyser la manière dont *chaque* personnage se définissait en tant que personnage pivot, ce qui donnait aux personnages respectifs des deux autrices ce *pouvoir moteur* au sein des histoires et une importance équivalente—ce dernier point était particulièrement saillant chez Tahir entre Elias et Laia. La multiplicité des personnages narrants chez Adeyemi vient fragiliser cet aspect du

storytelling, aussi nous choisissons d'analyser les pivots de l'histoire de manière globale et non pas personnage par personnage.

Adeyemi fait débiter son histoire en plein milieu d'un conflit : l'affrontement rituel entre Zélie et Yemi. Elle fait ensuite la transition avec le conflit qui oppose Zélie au soldat venu collecter l'impôt (chapitre 1). Zélie est en soi l'instigatrice de ce conflit verbal, car celui-ci résulte des mots qu'elle ne peut retenir face à la cruauté des soldats. À la fin de ce même chapitre, l'auteure place un « crochet narratif », comme elle le fait souvent lors d'une rupture chapitrale :

The reed hut instantly shrinks in [Tzain's] massive presence, all muscle and strain. Tendons bulge against his dark skin. Sweat rains from his black hair down his forehead. His eyes catch mine and a sharp pressure clamps my heart.

“It's Baba.” (p. 20)

La nouvelle *crise* amène vers le chapitre suivant, qui révèle que le père de Zélie est en danger. Par ailleurs, cet événement est lui aussi conflictuel car le frère de Zélie la tient pour responsable : « “Zélie!” Tzain shouts with an edge that indicates this isn't his first attempt to grab my attention. “Why'd you leave him? It was your turn to stay!” » (p. 22). Ce conflit est donc à nouveau généré par Zélie qui—dans l'avant-texte—a décidé d'abandonner leur père pour participer au match rituel. Dès le deuxième conflit, les enjeux sont immédiatement aggravés puisque le père des deux jeunes gens est en train de se noyer. Toutefois, tout comme le premier conflit, celui-ci nous semble fragile du point de vue narratif. Adeyemi écrit par exemple : « SIX MINUTES.

That's how long Baba thrashed out at sea. How long he fought against the current, how long his lungs ached for air. » (pp. 25-26)

Or, la logique semble malmener ce passage. Zélie étant personnage narrant, elle n'a aucun moyen de savoir précisément combien de temps son père est resté dans l'eau, contrairement à un narrateur à focalisation zéro—ou *narrateur-persona*, selon notre propre terminologie (chapitre IV, 2.3.2)—qui disposerait de toutes les informations. Quand bien même le père de Zélie serait en état de lui relater l'incident, le monde narratif d'Adeyemi ne contient pas de technologie portative permettant de mesurer le temps, comme des montres, par exemple. Cette information temporelle—qui a de toute évidence pour but d'attirer l'attention du lecteur et son empathie sur l'ampleur du danger encouru par le personnage—peut paraître comme une maladresse narrative sur le plan de la vraisemblance.

L'étape suivante dans la narration découle directement du conflit précédent. Comme le père de Zélie a perdu leur bateau au large, ces derniers ne peuvent momentanément plus pêcher

pour subvenir à leurs besoins et payer l'impôt. Adeyemi veille bien sûr à présenter l'aggravation des enjeux et nous citons le passage en 1.3.3 : faute de payer l'impôt, Zélie sera mise aux travaux forcés (p. 27). Zélie s'inscrit ici en tant que pivot puisqu'elle a l'idée de se rendre à la capitale pour vendre leur poisson là-bas—ce qui permet à Adeyemi d'orchestrer la rencontre de ses trois personnages narrants :

“What about Lagos?” I ask.
 “Running away won't work.”
 “Not to run.” I shake my head. “That market's filled with nobles. I can trade the sailfish there.” (p. 30)

Le prochain nœud de l'histoire se trouve du côté d'Amari, puisque c'est cette dernière qui—suite à l'assassinat de sa servante et amie Binta—décide de voler le parchemin qui a le pouvoir de rendre leur magie aux maji. Toutefois, cette décision pivot nous paraît fragile. En premier lieu, elle l'est au regard de l'enjeu : sans ce parchemin, les maji ne peuvent certes pas retrouver leurs pouvoirs—ce qui est véritablement l'enjeu de ce premier tome. Mais, Amari n'étant *pas* une maji, l'enjeu de cette décision n'a en réalité aucun impact personnel pour le personnage. Sa caractérisation permet certes au lecteur de comprendre qu'elle ressent de la compassion pour les maji et une amitié sincère pour son amie qui vient d'être tuée. Mais la décision qu'Amari prend de s'échapper avec le parchemin (chapitre 3, p. 46) n'est pas motivée par un besoin ou une nécessité *vitale* pour elle—comme c'est le cas pour le bien-être et/ou la survie des personnages de Tahir ou de Roth. Il n'est pas fait mention qu'Amari a fait de sa mission personnelle l'émancipation des maji, par exemple. La décision pivotale qu'Adeyemi prête à Amari sert en outre l'histoire, mais pas son personnage, ce qui la rend le nœud narratif quelque peu maladroit et moins organique à la lecture.

L'étape suivante repose sur Zélie, lorsque cette dernière rencontre Amari dans la capitale (ce passage est narré du point de vue de Zélie) :

“No! No, please.” Tears well in her amber eyes and her grasp tightens. “Please help me! I have done something unforgivable. If they catch me . . .” [...] *You must protect those who can't defend themselves.* Mama Agba's words from this morning seep into my head. I picture her stern gaze. That is the way of the staff.
 “I can't,” I breathe, but even as the words leave my mouth, I brace myself for the fight. *Dammit.* (p. 58)

Ici, la décision pivotale de Zélie de venir en aide à Amari est motivée par son réalisme psychologique. Elle pourrait, d'un point de vue logique et logistique, ne pas se mêler aux troubles d'Amari, qu'elle ne connaît pas, ce qui lui permettrait d'éviter le conflit. Par ailleurs, Adeyemi la replace face à ce même choix quelques pages plus tard—alors que Zélie a accompli son propre objectif et vendu son poisson pour échapper aux travaux forcés—afin de mettre en

exergue le fait que Zélie soit effectivement face à un *choix* et que, si elle le souhaitait, elle pourrait s'extirper du conflit :

“No!” I shriek. The gate's only moments away from shutting.

After all that, she's not going to make it. After coming so close, she's going to die.

Run, I order myself. Escape. You have Tzain. Baba. You've done all you can.

But the despair in her eyes pulls me back, and I know my blessings have run out. Because despite every protest in my body, I dash through the gates, rolling through moments before they slam shut. (p. 65)

La compassion que Zélie ressent vis-à-vis des opprimés, qui a déjà été construite au chapitre 1, la pousse logiquement à rejoindre le conflit, ce qui fait naître l'alliance des deux personnages et constitue le véritable déclencheur de l'histoire, puisqu'il place Zélie en opposition avec la monarchie qui souhaite détruire le parchemin dérobé.

Le pivot suivant se trouve du côté d'Inan, lorsque ce dernier implore son père afin d'être autorisé à pourchasser Zélie et récupérer le parchemin : « “Father,” I say slowly. “Please. I didn't anticipate the fugitive's resources before, but I'm prepared now. Grant me a chance to make this right” » (p. 72). Cette décision déclenche non seulement les conflits multiples qui opposeront Inan au groupe de Zélie mais elle est aussi vitale pour le personnage vis-à-vis de sa motivation intrinsèque : prouver sa valeur au roi.

Par la suite, les chapitres 6, 7 et 8—s'ils ne contiennent pas de décisions pivotales—nous semblent pertinents car ils permettent d'illustrer clairement la manière dont Adeyemi se sert de la structure de son roman—la structure en *pages* et *chapitres*, nous entendons—pour mettre en avant des éléments narratifs. En effet, l'enchaînement de personnages narrants est ainsi : Zélie narre le chapitre 5, Inan le chapitre six, Zélie à nouveau le chapitre 7 et Inan le chapitre 8. Or, la temporalité des chapitres 6 et 8 est *continue*, puisqu'elle met en scène une conversation ininterrompue entre Inan et le roi. Adeyemi aurait donc très bien pu fusionner les chapitres 6 et 8 narrés par Inan puis enchaîner à nouveau avec Zélie. L'alternance qu'elle effectue sert deux objectifs.

Premièrement, la rupture chapitrale permet de renforcer l'illusion du temps qui passe. Au chapitre 5, Zélie vient tout juste d'échapper à la capitale. Mais au chapitre 7, lorsqu'elle reprend la parole, elle est « halfway to Ilorin » (p. 74), qui se trouve à quelques kilomètres de la capitale. Avoir momentanément ôté le personnage à la vue du lecteur permet à l'autrice de signaler subtilement une distanciation temporelle.

Ensuite, et surtout, ces ruptures permettent à Adeyemi d'attirer l'attention sur l'aggravation des enjeux. Rappelons-le, l'enjeu pour Inan au chapitre 6 est d'emblée capital (voir 1.3.6), puisque de la réussite de sa mission dépend la preuve de sa valeur vis-à-vis de son père. Notons également que, le roi étant convaincu que le soulèvement des maji amènerait la

chute de son royaume et le chaos, l'enjeu pour Inan est *aussi* de maintenir le pouvoir du souverain. Mais, au-delà de cela, Adeyemi achève le chapitre 6 sur :

I blink in confusion. Father's never looked at me this way before.
 "It's not just any fugitive," he says through his teeth. "It's Amari." (p. 73)

L'enjeu est donc aggravé et complexifié pour Inan. De la même manière, après avoir établi pour Zélie au chapitre 7 que posséder le parchemin met la vie de Zélie en danger (via ce passage qui s'intercale entre les deux *prises de paroles* d'Inan), Adeyemi achève le chapitre 8 sur le passage suivant :

"Inan."
 Something twists in his tone. Something dark. Dangerous.
 "When you have what you need, burn that village to the ground." (p. 85)

Au chapitre précédent, le lecteur comprenait que la vie de Zélie était en danger. Ici, Adeyemi l'informe que tout son village est menacé par la mission d'Inan : les enjeux sont à nouveaux aggravés et mis en exergue grâce à une rupture chapitrale.

Au chapitre 12, si l'histoire n'avance pas réellement lors de ce passage, les enjeux s'aggravent à nouveau pour Inan, lorsque ce dernier et Zélie se rencontrent pour la première fois dans le « dreamscape » (p. 179) que sa magie lui permet de créer. Alors qu'ils se font face, Zélie découvre son secret et comprend qu'Inan possède lui aussi de la magie. Ceci le met davantage en danger, puisque la divulgation de ce secret pourrait causer sa perte. D'autre part, le danger est *aussi* accru pour les protagonistes : Zélie réalise que, si Inan est un maji, ses ennemis—la monarchie—peuvent potentiellement posséder des pouvoirs également. Encore une fois, Adeyemi marque la fin du chapitre avec les termes explicites qui représentent cette aggravation des enjeux : « Now I know the prince's secret. Now he won't stop until I'm dead. » (p. 115)

Une fois la course-poursuite enclenchée, Adeyemi ponctue les différents événements d'interactions conflictuelles. Au-delà des conflits directs entre les protagonistes et la force d'opposition—Inan d'un côté, Zélie, Amari et Tzain de l'autre—l'autrice s'est bien sûr assurée de sources de conflits respectives pour les deux côtés. Du côté d'Inan, nous l'avons évoqué au chapitre V, en 1.3.6 et 1.3.7, elle plonge son personnage dans le conflit interne alors qu'il est dans le doute face à sa mission et le rejet de sa propre magie. De manière externe, le secret que porte Inan promet le conflit avec ses compagnons et l'amiral Kaea.

Parmi les protagonistes, Adeyemi fait s'affronter Zélie et Amari constamment—ce qui peut paraître *facile*, parfois, car leur conflit relève souvent de la chamaillerie. Amari est, malgré elle, un rappel constant de leur poursuivant : « I turn back toward Amari and try to let it go. But

in [Amari's] eyes, I see her brother's. I feel his hands around my throat. » (p. 117). La princesse incarne aussi pour Zélie l'oppression de son peuple, et elle se persuade qu'Amari n'est pas différente de son père, le roi, notamment lorsque la romance s'installe petit à petit entre Amari et le frère de Zélie : « Amari smiles for the first time since we've met, and I bristle when Tzain smiles back. **It should take more than a pretty face for him to forget she's the daughter of a monster.** » (p. 118) Le passage suivant, narré par Zélie, est aussi intéressant à cet égard :

I still don't understand how her handmaiden could've been anything more than another servant to her, but there's no denying her sorrow.

No. I shake my head as guilt swells in the space between us. Grieving or not, **she doesn't get my pity.** (p. 124)

Ici, Adeyemi décrit le cheminement de pensée de son personnage et nous observons la manière dont Zélie s'accroche à sa haine, alors qu'elle réalise qu'elle est mal placée et qu'Amari éprouve réellement de la compassion. Ce « No », en italique, qui traduit la pensée de Zélie non-filtrée par sa propre voix, représente la fausse croyance de Zélie—son « core belief », selon lequel tous les nobles et la monarchie sont ses ennemis—qui se réaffirme et elle affronte sa réalité immédiate, qui est qu'Amari n'est pas son ennemie.

Nous observons que deux des nœuds narratologiques majeurs de l'histoire échappent au choix des personnages—à Zélie, en l'occurrence. Le conflit est toutefois toujours au rendez-vous. Le premier passage cité ci-dessous a lieu lorsque les soldats d'Inan brûlent le village de Zélie dans l'espoir de la localiser. Le second précède de peu un affrontement entre Inan et ses soldats et le gardien du temple que Zélie et ses compagnons viennent de trouver.

Si nous revenons aux notions de choix et de pivot, Adeyemi déploie ici le motif narratif classique de la prophétie, qui propulse les personnages vers l'aventure et leur dérobe en quelque sorte leur pouvoir de pivot. Le premier élément constitutif de ce processus se trouve au chapitre 9 :

[Chândomblé is a] legendary temple," Mama Agba answers. "Rumored to be the home of the sacred sêntaros, the protectors of magic and spiritual order. Before the Raid, only the newly elected leaders of the ten maji clans made the pilgrimage, but if **my vision showed you traveling there**, it **must** be your time. You **must** go. Chândomblé may hold the answers you seek." (p. 93)

Nous mettons en exergue les occurrences du modal « must », qui met l'accent sur la nature inéluctable des événements pour Zélie. Notons que ces informations vitales pour les personnages émanent du personnage de Mama Agba, à qui sa magie restaurée vient d'offrir une vision. Mama Agba incarne ainsi le cadre référentiel de *la voyante*—un personnage récurrent dans l'imaginaire de notre civilisation au sens large. La notion de *prophétie* fait aussi bien partie de la mythologie grecque, grâce aux Moires ou encore à Cassandre, que de *Macbeth* (Shakespeare, 1623) ou encore de *Harry Potter* (Rowling, *Harry Potter and the Order of the*

Phoenix, 2003). Il s'agit là d'un ressort narratologique que le lecteur de littératures de l'imaginaire connaît et dont il s'offusque rarement.

Toutefois, du point de vue narratologique et analytique, l'emploi d'un personnage prescient rend bien sûr le déroulement plus facile, puisque les personnages n'ont pas besoin de se démener pour connaître la prochaine étape de leur quête/aventure/voyage qui leur est quelque peu servie sur un plateau d'argent. Et, tandis que Zélie atteint ledit temple au chapitre 18, une autre figure surnaturelle l'attend, véhiculant une nouvelle obligation prophétique :

“I can aid you.” Lekan nods. “But I have limits. **Only a woman** can become our mamaláwo. I cannot perform the ritual.”[...] That connection to Sky Mother is what's needed to complete the ritual.”

“Then who can do it?”

Lekan looks at me, heavy in his gaze. “A maji. One tethered to the gods.” [...] “If Sky Mother brought the scroll to you through a descendant of Saran's blood, **her will is clear.**” [...] “**The gods don't make mistakes.**” (pp. 165-166)

Adeyemi insiste à nouveau sur la volonté divine, qui vient donner de l'autorité à la nature prophétique des événements. Elle aggrave par ailleurs les enjeux en précisant qu'il ne reste qu'une seule façon de sauver la magie *et* ajoute une dimension temporelle à l'objectif de ses personnages pour augmenter la tension :

“The centennial solstice is upon us, the tenth centenary of Sky Mother's gifts to mankind. It gives us one last chance to right our wrongs. One last chance to keep magic alive.”

“How?” Tzain asks. “What do we have to do?”

[...]

“**On the centennial solstice**, a sacred island appears off the northern coast of the Orinion Sea. It is home to the temple of our gods. We must take the scroll, the sunstone, and the bone dagger there and recite the ancient incantation on this scroll. If we complete the ritual, we can create new blood anchors and restore the connection, securing magic for another hundred years.” (pp. 163-164)

Nous évoquons déjà l'intertextualité transmédiatique de l'œuvre d'Adeyemi au regard d'*Avatar, The Last Airbender* (DiMartino, Konietzko, 2005-2008) au chapitre V (en 1.3.6), mais ce passage évoque fortement les épisodes 7 et 8 de la série, durant lesquels le personnage principal, Aang, n'a la possibilité de communier avec sa précédente incarnation, l'Avatar Roku, que sur une île bien particulière, et ce lors du solstice d'hiver uniquement.

Si nous revenons vers l'orchestration des événements du roman d'Adeyemi, il faut noter la présence de cette prophétie (au chapitre 9 du roman). Or, comme le dit E.M. Forster dans *Aspects of the Novel* (1927/2002), la prophétie en fantasy est :

[A]n accent in the novelist's voice, an accent for which the flutes and saxophones of fantasy may have prepared us. [...] he proposes to sing, and the strangeness of song arising in the halls of fiction is bound to give us a shock. How will song combine with the furniture of common sense? We shall ask ourselves, and shall have to answer “not too well”: the singer does not always have room for his gestures, the tables and chairs get broken, and the novel through which bardic influence has passed often has a wrecked air, like a drawing-room after an earthquake or a children's party. (p. 87)

Ainsi, la présence d'une prophétie, qui vient en partie retirer aux personnages leur agentivité, rend l'intervention de l'autrice au sein de son histoire d'autant plus perceptible, même pour le lecteur sémantique.

Nous citons déjà un passage clef au chapitre précédent (1.3.7) : alors qu'il a perdu la trace de Zélie, Inan décide de laisser sa magie prendre le contrôle afin de retrouver sa piste et cette décision le trahit auprès de son mentor Kaea, qu'il tue par accident lorsque cette dernière l'attaque. Cette décision a un impact direct sur la conclusion du roman, lorsque le roi décide de venger son amante en s'attaquant à son propre fils.

Une fois ce premier rituel accompli, il incombe à Zélie, Tzain et Amari de retrouver le troisième objet sacré nécessaire au rituel final, ce qui les mène vers une autre ville où, comme dans le reste du royaume, les maji sont exploités et victimes de discrimination. Adeyemi se sert ici du réalisme psychologique de Zélie, qui ne résiste pas à offrir sa ration d'eau à une jeune maji assoiffée, ce qui déclenche la conversation suivante (ce passage est narré par Amari) :

“We compete in [the arena]. The stockers say if we win, they'll pay off all our debts.”
 [...] “They're after Babalúayé's relic.”
 [...] “Just a myth,” Zélie answers. “A story maji tell diviners before they go to sleep.”
 “It's not a myth,” the girl says. “I've seen it myself. It's more of a stone than a jewel, but it's real. It grants eternal life.”
 Zélie tilts her head and leans forward.
 “This stone.” She lowers her voice. “What does it look like?” (pp. 200-201)

La pierre en question se révèle bien sûr être l'objet sacré que Zélie recherche. Et, parmi les centaines d'enfants dans la ville, Zélie a choisi d'offrir de l'eau à une enfant qui s'avère avoir vu la pierre sacrée. À nouveau, l'orchestration d'Adeyemi nous semble quelque peu facile.

Suite à ce passage, c'est à nouveau Zélie qui s'inscrit en tant que pivot lorsqu'elle décide d'inscrire Amari, Tzain et elle-même à la compétition dont la victoire leur permettra d'obtenir la pierre sacrée (chapitre 25, p. 215). Une fois de plus, les personnages s'engagent dans un conflit.

Lors de la compétition, au chapitre 28, Adeyemi choisit à nouveau d'effectuer une rupture chapitrale pour mettre en exergue une aggravation des enjeux. Notons qu'elle place l'élément *choc*, ou *accrocheur*, doublement en évidence en effectuant aussi une rupture de paragraphe :

The crowd roars with each new boat that enters the games, but as I survey the opponents, a terrible realization strikes. Last night there were ten boats.

Today there are thirty. (p. 239)

Une fois encore, il nous semble qu'il s'agit là du maladroit déploiement d'une technique narrative. En effet, il est fait mention que les personnages assistent à une première nuit de compétition navale la veille (au chapitre 23), ce qui explique « last night there were ten boats ». Toutefois, *aucun* élément dans le texte—antérieur ou postérieur à ce passage—n'explique pourquoi, le jour de leur participation à la compétition, le nombre de participants à triplé. En outre, cette occurrence d'aggravation des enjeux semble être une intervention quelque peu grossière de l'autrice dont le seul but est *justement* d'aggraver les enjeux pour ses personnages, sans explication logique au sein du monde narratif.

Au chapitre 36, alors qu'Inan rattrape enfin Zélie, Tzain et Amari (ce qui génère bien sûr le conflit), Adeyemi écrit :

Amari redirects Inan's line of vision, her delicate hands cupping the back of his head.
 "Father is not the future of Orïsha, brother. We are. We stand on the right side of this. You can stand there, too."

Inan stares at Amari, and for a moment I don't know who he is. The ruthless captain; the little prince; the scared and broken maji? There's a longing in his eyes, a desire to give up the fight. But when he lifts his chin, the killer I know comes back.

"Amari—" I cry out.

Inan pushes her aside and lunges forward, sword raised to my chest. I jump in front of Tzain with my staff brandished. Amari tried. Now it's my turn. (p. 276)

Notons qu'à cet instant de l'histoire, le personnage d'Inan pourrait choisir de se ranger à leurs côtés—ce qu'il fera quelques chapitres plus tard. Le conflit interne d'Inan *pourrait* le pousser à se ranger du côté de sa sœur. Mais cela mettrait fin au conflit. Nécessairement, Adeyemi lui fait prendre la décision de tenter de tuer Zélie, assurant la continuité du conflit.

Quelques pages plus tard, alors que sa magie lui permet de ressentir les émotions de Zélie, Inan prend une nouvelle décision pivot :

Zélie's memories don't hold the villains Father always warned of. Only families he tore apart.
Duty before self. His creed rings through my ears.
 My father.
 Her king.
 The harbinger of all this suffering.
 With a cry, I strike down. Zélie flinches at my speed.
 The cords binding her fall into the dirt. (p. 286)

Ce passage suit de près l'apparition d'une nouvelle force d'opposition : les hommes masqués qui enlèvent Tzain et Amari alors que Zélie et Inan s'affrontent (chapitre 40). Ainsi, Adeyemi s'assure une *nouvelle* source de conflit externe, ce qui lui permet de mettre fin au conflit entre Zélie et Inan et de les réunir autour d'un objectif commun : secourir Tzain et Amari.

Après un conflit opposant Zélie et Inan à leurs mystérieux nouveaux adversaires, il est révélé que les ravisseurs de Tzain et Amari ne sont autres que des réfugiés maji—qui sont donc des alliés. Ainsi, et ce à partir du chapitre 51, la seule force d’opposition restante demeure la lointaine menace constituée par la monarchie.

Nous nous arrêtons sur ce moment de l’histoire car la dynamique conflictuelle est intéressante du point de vue narratologique. En effet, et ce compte tenu de la soudaine absence de force d’opposition immédiate, Adeyemi se *doit* d’avoir des sources de conflit *internes* au groupe de protagonistes. La nouvelle alliance entre Inan et Zélie est conflictuelle et ponctuée de désaccords. Adeyemi rappelle par exemple qu’ils sont, pour le moment, toujours ennemis et que le retour au conflit est inévitable : « “And a piece of advice, little prince. Don’t put your life in my hands unless you want that life to end.” (p. 306)

Après leur libération, Amari fait aussi enfin face à son frère et, au lieu de chaleureuses retrouvailles, le passage les voit entrer en conflit quant aux décisions d’Inan. Tout ce qui demeurait du non-dit pendant leur jeunesse vient ainsi faire surface :

“I’ll prove myself to you, to all of you,” Inan declares. “You’re on the right side of this. My only desire is to stand there as well.”

“Good.” I lean forward to hug him, holding on to his promise.

But when his hands wrap around my back, all I can think of are how his fingers are resting just above my scars. (p. 351)

Malgré la réconciliation, Adeyemi montre ainsi que le trauma demeure à jamais entre le frère et la sœur. L’autrice fait aussi naître le conflit *interne* chez Zélie qui, au fil de discussions avec Inan, réalise que le retour de la magie n’est en soi que la promesse d’un conflit plus grand :

“When you bring magic back, the nobility will fight tooth and nail to stop you. The Raid will happen again and again. The war won’t end until an entire generation of Orishans is dead.”

I look away, but deep down I know [Inan]’s right. It’s the reason the fear won’t go away, the reason I can’t allow myself to truly celebrate. Zu’s built a paradise, but when magic returns, the dream will end. Magic doesn’t give us peace.

It only gives us a fighting chance. (p. 389)

Enfin, les tensions se créent entre Tzain et Inan, compte tenu du rapprochement romantique qui a lieu entre Zélie et le prince :

“He’s the son of the man who murdered Mama, for gods’ sakes. How desperate do you have to be?” [...] “What would Baba say ? [...]”

“Leave Baba out of this—”

“Or Mama?”

“Shut up!” I shout back. The hum in the air rises to a fiery buzz. The darkest part of my rage simmers, though I try to fight it down.

“Gods, if she only knew she died so that you could be the prince’s whore—” (p. 369)

Le grand-frère de Zélie refusant de faire confiance à leur nouvel allié, il décide de quitter sa sœur lorsqu'il les aperçoit enlacés (chapitre 60) et l'autrice profite de ce conflit mineur pour en quelque sorte multiplier les situations de crise et revenir sur le conflit principal de manière impromptue lors d'une rupture capitrale (ce passage est narré par Amari) :

“Wait,” I call, but this time Tzain does not slow. Each step he takes causes my heart to pound harder against my chest. He’s really doing this.

He’s really leaving.

“Tzain, please—”

A horn sounds, cutting through the night.

We freeze as more join in, silencing the drums of the festival.

I turn and my heart drops as the royal seal that has always haunted me comes into view, gleaming off suit after suit. The eyes of the snow leopards seem to flash in the darkness. Father’s men are here. (p. 396)

Au chapitre 61, le camp des maji est détruit par l’armée du roi et résulte en la capture de Zélie, qui sera torturée par le roi. C’est ainsi Amari qui effectue la décision pivot et prend les devants pour libérer Zélie (ce qui déclenchera bien entendu un conflit lors de la bataille au sein de la prison, au chapitre 68) :

“There is a guard fortress outside Gombe. That has to be where they took her. **If we can get in, we can get her out.**”

We can bring Father’s tyranny to an end.

Tzain stares at me with broken eyes, fighting the spark of hope that tries to light. “How would we get in?”

I turn back to the silhouette of Gombe against the night sky. “**I have a plan.**” (p. 406)

Après sa libération, et en dépit du fait qu’elle ait perdu sa magie suite au trauma de la torture, Zélie s’inscrit à nouveau en tant que pivot en prenant la décision de rejoindre le lieu du dernier rituel, ce qui rapproche peu à peu l’histoire de ce premier tome vers son dénouement :

Sky Mother chose me. Used me. Took me away from everything I loved. She can’t abandon me like this.

She can’t throw me away with nothing but scars.

“Zél—”

“They cut ‘maggot’ into my back,” I hiss. “We’re going. I don’t care what it takes. I won’t let them win.” (p. 459)

Nous citons le passage au chapitre V (1.3.7) : Inan se range finalement du côté de l’opposition (au chapitre 74) et décide de trahir Zélie dans une tentative d’affirmer son honneur auprès du roi. Cette décision pivotale est ce qui rassemble les protagonistes et la force d’opposition sur le lieu du dénouement, déclenchant le conflit final.

Alors que tous les *acteurs* sont réunis, Adeyemi aggrave une dernière fois les enjeux pour Zélie (à nouveau lors d’une rupture capitrale) :

Then I see Inan, face pained, majacite blade in his hand.

The sight rips straight through me; a betrayal colder than ice. He promised.

He swore he wouldn't get in my way. But before I can truly break, I see the worst of it. A sight so alarming, it doesn't even seem real.

My heart stops as they bring him forward.

“Baba?” (p. 495)

L'objectif d'Inan—et du roi—est bien entendu d'échanger la vie du père de Zélie contre les reliques permettant d'accomplir le rituel pouvant ramener la magie. Adeyemi plonge ainsi son personnage dans la tourmente à plusieurs égards. En plus d'être trahie par son amant, Zélie doit choisir entre accomplir l'objectif qui est le sien depuis le déclenchement des péripéties et la vie de son père. Elle choisit bien évidemment de sauver son père, qui sera néanmoins tué par un soldat, déclenchant la fureur de Zélie et l'affrontement final.

Au chapitre 84, Amari décide—dans son dernier élan émancipateur—d'abattre son propre père et mettre fin à sa tyrannie : une décision pivotale qui déclenche de multiples conséquences dans le second tome de la série de romans.

Enfin, une fois le rituel accompli, Zélie s'exprime dans l'épilogue de ce premier tome :

“Did we do it? Is magic back?”

[Tzain] stills. His silence sinks my heart in my chest. After all that. After Inan. After Baba.

“It didn't work?” I force out, but Amari shakes her head. She holds up a bleeding hand, and in the darkness it swirls with vibrant blue light. A white streak crackles like lightning in her black hair.

For a moment, I don't know what to make of the sight.

Then my blood chills to ice. (p. 525)

Après avoir intégré le fait que les cheveux blancs soient le trait distinctif des maji, le lecteur est immédiatement amené à inférer plusieurs éléments (tout comme Zélie, qui comprend la situation en même temps que le lecteur) :

- La présence de cheveux blancs chez Amari, combinée à la lumière qui émane de sa main dans le passage cité, indique qu'elle possède à présent *elle aussi* des pouvoirs magiques.

- Cette première inférence implique donc que le rituel a fonctionné : la magie est bel et bien de retour.

- Toutefois, le fait qu'Amari ne soit pas *originellement* une maji prouve que—comme c'était le cas pour Inan—elle possédait le potentiel pour l'éveiller.

- Enfin, ces différentes informations mènent le lecteur à une dernière supposition logique (qui se confirme à la lecture du second tome), qui est que le rituel a ramené la magie pour *toutes* les personnes possédant une magie latente, y compris les nobles, la monarchie et leur armée.

Adeyemi achève ainsi ce premier tome sur une immense et ultime aggravation des enjeux et la promesse d'un conflit d'une ampleur bien plus grande : la force d'opposition (la reine ainsi que son armée) peut potentiellement avoir éveillé des pouvoirs magiques pouvant rivaliser avec ceux des maji.

2. La force d'opposition

La force d'opposition, que nous avons définie au chapitre III en 2.2.2 comme une notion peut-être plus adéquate que la simple notion d'*antagoniste*, prend plusieurs formes dans les œuvres de notre corpus. Dans le cadre de notre étude, il s'agit donc d'en identifier la multiplicité, sa première apparition et aussi d'analyser sa relation avec les protagonistes.

2.1 *An Ember in the Ashes*

2.1.1 *Apparition et identification de la force d'opposition*

Chez Tahir, comme nous l'avons vu jusqu'ici, l'histoire suit un rythme quasi-effréné et la force d'opposition apparaît dès l'incipit : « My big brother reaches home in the dark hours before dawn, when even ghosts take their rest. He smells of **steel** and **coal** and **forge**. He smells of **the enemy**. » (p. 3)

Si elle ne décrit pas encore la nature de cet ennemi, Tahir lui associe dès la première phrase du roman les substantifs qui précèdent : l'acier, le charbon et la forge. La combinaison de ces mots ne saurait évoquer autre que le feu, les métaux et le métier de forgeron. Associés à *ennemi*, ils suggèrent même davantage la confection d'armes. Ainsi, dès la première phrase, Tahir révèle l'ombre de la force d'opposition et établit d'ores et déjà le conflit—puisque, qui dit *ennemi*, dit *affrontement*, d'une sorte ou d'une autre—qui prend place dans l'avant-texte. Par ailleurs, le conflit, que nous avons étudié ci-dessus de concert avec la notion de personnage pivot, est également présent dès le début. On pourrait même le considérer comme triple :

- Le conflit est présent dans l'avant-texte, de par la présence de « the enemy », qui pose le conflit sociétal du monde narratif de Tahir (donc au trentième mot).

- Il est aussi présent dès la troisième page de ce roman, déclenché par « 'Are you working for the Empire, Darin? Are you working for the Martials?' » qui place Laia en conflit avec son frère Darin, puisqu'elle l'accuse de trahison.

- Enfin, le véritable conflit de ce premier chapitre suit de très près leur dispute : « Darin hears something else. The blood drains from his face, and dread flashes in his eyes. 'Laia,' he says. 'Raid.' » (p. 6) Ici, ce conflit, qui est le traditionnel *élément déclencheur*, apparaît au mot 827.

Quelques pages plus tard, Tahir précise que « the enemy » désigne « the empire » et donc le peuple des « martials » (p. 4). Par ailleurs, notons que la force d'opposition—à ce

niveau là—est la même pour Laia que pour Elias. En effet, c'est du régime de l'empire et de sa cruauté qu'Elias espère s'enfuir. Par la suite, la force d'opposition se déclinera et prendra la forme de plusieurs personnages :

- La Commandante de Blackcliff, Keris Veturia, qui s'oppose à la fois à son propre fils, Elias, et à Laia, lorsque cette dernière devient son esclave.

- Mazen, le chef de la Résistance qui trahit Laia en lui promettant que ses soldats sauveront son frère.

- Marcus Farrar, le rival d'Elias à Blackcliff qui agressera Laia physiquement à plusieurs reprises—et qui s'avère être sous la coupe de Keris.

- Le « Nightbringer », qui est le roi des jinns, l'ennemi mystique qui n'apparaît qu'une seule fois dans ce premier tome mais s'avère être le maître qui contrôle Keris et conspire contre Laia et son peuple tout entier.

- Helene Aquilla, l'amie d'Elias qui s'opposera à lui plusieurs fois au cours du roman. Helene est typiquement le personnage ami/ennemi, car elle est à la fois son alliée (lors des deux premières épreuves des Trials, par exemple) mais aussi son ennemie, notamment dans les deux dernières épreuves. Au regard de Laia, Helene est une rivale romantique, ce qui constitue aussi une dimension d'opposition. Par ailleurs, Helene se définira d'autant plus en tant que force d'opposition au second volume, lorsqu'elle devient personnage narrant mais surtout le « Blood Shrike » à la poursuite d'Elias et Laia.

2.1.2 Une force d'opposition toujours supérieure ?

Le deuxième aspect que nous souhaitons étudier est la nature de la force d'opposition en termes de rapport de force avec les protagonistes. Et en effet, au regard de l'œuvre de Tahir, le principe selon lequel la force d'opposition est toujours plus puissante que les protagonistes se vérifie :

- L'empire des Martials, tout d'abord, incarne l'institution des oppresseurs. La situation initiale décrite par Tahir explique que les Scholars ont été envahis, ce qui suggère qu'ils sont militairement inférieurs aux Martials, et Tahir précise pourquoi : « He murmurs something to my brother, then hands him Nan's largest kitchen knife. I don't know why he bothers. **Against the Serric steel of a Martial blade, the knife will only shatter** » (p. 6) puis « Serric steel is the heart of the Empire's strength. » (p. 223) Ce détail est en réalité primordial, puisqu'il fait du frère de Laia, au troisième volume, un personnage clef : il est le seul Scholar ayant appris à forger l'acier comme les Martials, ce qui explique son enlèvement à la genèse de l'histoire. Sur le plan le plus large, les Martials—en tant que force d'opposition—sont plus puissants. Par

ailleurs, l'empire étant par extension l'armée et les forces d'autorité, ni Laia ni Elias ne peuvent lutter contre lui. Ils sont tous deux piégés et ne peuvent au début de l'histoire échapper ni à ses lois, ni à son oppression.

- Sur le plan plus rapproché et en nous intéressant à Laia, il nous faut constater que la jeune femme est en position d'infériorité physique par rapport à tous ses opposants, qu'il s'agisse du Mask qui assassine sa famille au premier chapitre, de Marcus Farrar, de Mazen et ses résistants ou de la Commandante. Laia n'ayant pas d'aptitude au combat, elle est entièrement à la merci de ces personnages. Et, bien entendu, la tension narrative repose sur le fait que n'importe lequel de ces personnages est capable de la tuer à n'importe quel moment.

- Si nous nous intéressons à Elias, le rapport de force est un peu plus complexe, puisqu'il est véritablement construit autour de la notion de force physique (voir d'aptitude meurtrière). Néanmoins, Elias n'en reste pas moins un être humain. Face à l'empire et son armée, seul, il est impuissant. Ses interactions avec Marcus prouvent qu'Elias a le dessus lors de leurs affrontements, Marcus n'en reste pas moins un personnage redoutable qui pourrait potentiellement le tuer.

Le rapport le plus subtil est certainement celui d'Elias avec sa propre mère qui, si elle n'est pas montrée sous ce jour dans ce premier volume, est elle-même un Mask, donc une adversaire mortelle. Au second tome, Elias sera physiquement confronté à sa mère (*A Torch Against the Night*, 2016, p. 27) et gagne le combat. Néanmoins Tahir révèle plus tard que Keris a volontairement perdu le combat. Nous ne savons ainsi pas qui de la mère ou du fils domine. Néanmoins, dans ce premier volume, le statut d'autorité que Keris occupe en tant que Commandante de Blackcliff la place dans une évidente position de supériorité hiérarchique face à Elias, qui ne peut lui désobéir.

- Si elle mentionne rapidement qu'Elias est le meilleur soldat de l'académie de Blackcliff (p. 32), Tahir montre également que ce dernier est vulnérable lorsque ses émotions sont perturbées. Cela se produit au chapitre 32, par exemple, après qu'Elias se soit rendu compte qu'Helene est amoureuse de lui : « I start losing battles. » (p. 301) Au regard de cette dernière, nous savons qu'Helene est une combattante redoutable et, lorsqu'ils s'affrontent dans ce même chapitre, Elias et Helene font jeu égal. Ainsi, lorsque leur affrontement à mort survient pour la troisième épreuve des Trials, la tension est maintenue, d'autant qu'Elias, de par son réalisme psychologique, pourrait se laisser tuer par Helene pour qu'elle ait la vie sauve.

Nous ne détaillons pas ici la puissance supérieure du Nightbringer, car il n'intervient pas dans un rapport de force au sein de ce premier roman. Néanmoins, dès son retour dans le second tome, il est évident que le roi des jinns possède des pouvoirs mystiques (et une armée de créatures) qui le placent en position de supériorité face à Laia, Elias et Helene. Ainsi, le

principe narratologique est respecté : la force d'opposition est systématiquement de force supérieure à celle des protagonistes (ou, rarement, de force quasi-égale).

2.2 *Divergent*

2.2.1 *Apparition et identification de la force d'opposition*

Si, chez Tahir, la force d'opposition initiale était d'ordre physique, il faut l'étudier avec un peu plus de subtilité chez Roth, suivant la nature allégorique de la trilogie. En effet, rappelons que la force d'opposition, telle que nous la définissons au chapitre III (2.2.2), désigne ce qui vient faire obstacle au personnage. Or, pour Tris, tout au long de ce roman à nature initiatique, ce qui entrave son émancipation n'est autre que son éducation et le système sociétal dans lequel elle est née : il s'agit du système des *factions* auquel elle doit se conformer et au sein duquel elle ne peut trouver sa place. Ainsi, dès les premières pages du roman, la force d'opposition (interne, sur le plan narratif) qui émane du système sociétal imaginé par Roth s'exprime via l'autorité parentale face à laquelle Tris est confrontée, ainsi que la menace imminente de la « Choosing Ceremony ». De manière symbolique, l'antagoniste face auquel le jeune adulte—Tris comme le lecteur—est confronté n'est autre que la *société* elle-même.

Ensuite, la force d'opposition chez Roth se décline de plusieurs façons et correspond réellement aux intrigues et sous-intrigues qu'elle met en place et qui s'insèrent dans plusieurs sphères socio-géographiques identifiables au sein du roman :

- Si nous commençons par la sphère la plus large, celle qui correspond à la ville dans laquelle évoluent les personnages (qui, rappelons-le, est pour eux la seule en existence puisqu'ils n'ont aucune connaissance du monde extérieur), la force d'opposition est incarnée par la faction des Erudite, puis, de manière ciblée, par leur leader : Jeanine Matthews. L'antagonisme est évoqué très tôt par Roth, bien que la mention soit subtile :

“Is this about that report Jeanine Matthews released?” my mother says. Jeanine Matthews is Erudite’s sole representative, selected based on her IQ score. My father complains about her often. [...] “Those arrogant, self-righteous—” He stops and clears his throat. “Sorry. But she released a report attacking Marcus’s character.” (pp. 33-34)

Ici, le fait que le père de Tris s'en plaigne souvent, qui s'ajoute aux insultes qu'il profère (« arrogant » et « self-righteous »), trahit un antagonisme certain. Cette première mention du personnage de Jeanine permet à Roth de la définir autour de son intelligence. Il a été établi que les Erudite appartiennent à leur faction grâce à leur appétence pour l'intellect et les tâches de l'esprit. Le fait que Jeanine ait été choisie pour son Q.I suggère qu'elle possède une intelligence

redoutable. Par ailleurs, Roth mentionne dès la page six que « the Erudite have been releasing antagonistic reports about Abnegation », ce qui, déjà dans l'esprit du lecteur, place les deux factions en opposition.

Comme nous l'avons expliqué plus tôt, les Erudite sont dans le roman à l'origine du coup d'état qui verrait la quasi-totale extermination des Abnegation. Ils sont donc la force d'opposition par excellence. De manière symbolique, si Tris représente ce désir du jeune adulte d'entrer dans le monde sans toutefois sacrifier ses valeurs, Jeanine représente le progrès pour le progrès et l'élitisme. Observons le passage suivant :

“Currently, the factionless are a drain on our resources,” Jeanine replies. “As is Abnegation. I am sure that once the remains of your old faction are absorbed into the Dauntless army, Candor will cooperate and we will finally be able to get on with things.” (p. 429)

Jeanine émet aussi l'avis suivant, qu'il est intéressant d'étudier au regard de la trilogie en tant qu'unité :

“I have had a question since I began the Dauntless project, and it is this.” She sidesteps her desk, skimming the surface with her finger. “**Why are most of the Divergent weak-willed, God-fearing nobodies from Abnegation, of all factions?**” (p. 428)

L'étude du roman que nous menons a clairement démontré que la faction des Abnegation représentait l'orthodoxie religieuse (aussi bien que le socialisme, sur le plan politique, par ailleurs). Par opposition, la faction des Erudite représente la science et la connaissance, au mépris absolu de l'éthique, puisque Jeanine est prête à assassiner des centaines de gens pour « faire progresser » leur société. Or, les révélations du troisième tome quant à ce qu'est la divergence—en somme un cerveau « guéri » capable de toutes les facultés morales et émotionnelles d'un être humain normal—confrontées à la citation ci-dessus suggèrent que, de toutes les valeurs morales, selon Roth, l'abnégation/la compassion est celle qui mène à la complétude—et donc, sur le plan religieux, au salut.

- Le second antagoniste notoire est Eric, un des leaders des Dauntless et rival constant de Tobias, qui intervient au niveau de la sphère que constitue le quartier général des Dauntless :

A young man walks in, and it is quiet enough that I can hear his footsteps. His face is pierced in so many places I lose count, and his hair is long, dark, and greasy. But that isn't what makes him look menacing. It is the coldness of his eyes as they sweep across the room. (p. 66)

Cette première apparition d'Eric est de toute évidence parsemée de termes à consonance négative—« coldness », « menacing »—et nous soupçonnons même que Roth construise une certaine intertextualité tant cette description rappelle celle de Severus Snape chez Rowling. Nous décrivions au chapitre V (en 1.2.7) la description *figée* de ce personnage antagoniste de Harry Potter autour des termes « greasy, black hair », très similaire à celle d'Eric ici. Par

ailleurs, Roth utilisera la même technique descriptive consistant à se focaliser sur un détail précis à chaque apparition : les piercings.

“I...” [Eric] is so close I can see **the holes his metal piercings fit into**. “I don’t know.” » (p. 361) ; « I barely feel the needle as it plunges into my neck, barely see **Eric’s pierced face** as he presses the plunger down. (p. 383)

Il sera plus tard révélé qu’Eric est né au sein des Erudite et est l’allié de Jeanine, ce qui cimente son statut d’antagoniste. Eric est aussi défini comme le rival de Tobias tout au long du roman. Ainsi, il est construit comme un repoussoir constant. Lorsque Tobias est clément, Eric est cruel. Alors que Tobias a refusé un poste au gouvernement, Eric l’a accepté et l’utilise pour brutaliser les candidats à l’initiation au sein des Dauntless.

- S’il n’est pas immédiatement vecteur d’opposition, il nous semble aussi pertinent d’évoquer le personnage d’Al au regard de l’antagonisme. Al est initialement un des « transferts » et se lie d’amitié avec Tris dès les premiers jours de leur initiation. Nous nous rapprochons ainsi encore plus près de Tris, dans sa sphère sociale immédiate. S’il est bien sûr un des personnages secondaires, son rôle est multiple et véritablement central dans le roman.

En premier lieu, Al est un faire-valoir à la fois vis-à-vis de Tris mais aussi de Tobias. Nous l’évoquions déjà au chapitre précédent (en 1.2.8), lorsque nous parlions de la déconstruction de la masculinité : Al est le seul « initié » qui pleure lors de la première nuit passée au sein des Dauntless, ce qui permet à Roth de mettre l’emphase sur Tris qui, elle, ne pleure pas. Au fur et à mesure des chapitres, Tris triomphera des obstacles que les « transferts » traversent, tandis qu’Al n’ira que d’échec en échec. Le personnage est aussi présenté comme profondément gentil et plein de compassion. Il est celui qui refuse la violence que l’initiation leur impose :

I clear my throat. “One of you had to get knocked out, you know. If it hadn’t been him, it would have been you.”

“Still, I don’t want to do it again.” Al shakes his head, too many times, too fast. He sniffs. “I really don’t.”

We reach the door to the training room and I say, “But you have to.”

He has a kind face. Maybe he is too kind for Dauntless. [...]

“I lost to Drew. After your fight with Peter.” [Al] looks at me. “I took a few hits, fell down, and stayed there. Even though I didn’t have to. I figure...I figure that since I beat Will, if I lose all the rest, I won’t be ranked last, but **I won’t have to hurt anyone anymore.**” (pp. 107, 115)

Par la suite, le personnage révèle la chose suivante :

“Dad always wanted me to come here. I mean, they said they wanted me to stay in Candor, but that’s only because that’s what they’re supposed to say. They’ve always admired the Dauntless, both of them. They wouldn’t understand if I tried to explain it to them.” (p. 190)

Ainsi, Al incarne aussi nombre de jeunes adultes *forcés* de suivre une voie professionnelle à cause de la pression parentale. Roth construit la détresse morale du

personnage peu à peu. Nous le mentionnions déjà, Tris repoussera ses avances car elle le trouve trop « fragile », au chapitre 10. Sur le plan de leur initiation, les craintes d'Al se concrétisent au chapitre 16, lorsqu'il est révélé qu'il se trouve effectivement au bas du classement : « Al isn't dead last, but unless the Dauntless-born initiates completely failed their version of stage one of initiation, he is factionless. » (p. 198) Puis, lors de la deuxième phase des épreuves, au chapitre 21, Roth écrit : « I search for Al's name and find it in the last slot. » (p. 269) Au sein de ce même chapitre, l'état émotionnel d'Al n'échappe pas à Tris :

Al has never looked small before, but he does now, with his shoulders slumped and his body collapsing on itself like crumpled paper. He sits down on the edge of his bed.

“Are you all right?” I ask.

“Sure,” he says.

His face is bright red. I look away. Asking him was just a formality. Anyone with eyes could see that Al is not all right. (p. 269)

Roth construit donc le personnage autour de l'échec, indice après indice. De ce fait, le lecteur, bien qu'il puisse être choqué et surpris, comprend d'où sa trahison provient lorsqu'il s'allie à Peter et devient antagoniste à la fin de ce chapitre (nous avons anticipé sur ce passage en faisant l'étude des agressions sexuelles au sein du corpus au chapitre V, 1.1.2.). De la même manière, la mort d'Al fait tout à fait sens dans le roman d'un point de vue narratologique et Roth s'assure que le lecteur comprenne bien qu'il s'agit d'un suicide :

“He pitched himself over the ledge.”

“Don't be so morbid. Could have been an accident.”

“They found him in the middle of the chasm. You think he tripped over his shoelace and...whoopsies, just stumbled fifteen feet forward?” (p. 303)

Le désespoir du personnage a été amené par Roth de manière organique et graduelle dès sa toute première apparition et son suicide prend une place particulière dans l'allégorie constituée par *Divergent* (même si le suicide d'Al est aussi vraisemblablement motivé par la culpabilité qu'il éprouve suite à sa trahison envers Tris). Dans un premier temps, son suicide permet de dénoncer une société américaine où la compétitivité (scolaire, puis dans la vie active) et/ou le harcèlement poussent les jeunes citoyens vers un individualisme extrême, des actes meurtriers ou le suicide. Ces problématiques font d'ailleurs l'objet de certains romans à succès des deux dernières décennies : *Thirteen Reasons Why*, de Jay Asher (2007) adapté en série par Netflix dès 2017 ou encore *Hate List* de Jennifer Brown (2009). Ensuite, le suicide d'Al représente aussi l'anxiété de la jeunesse américaine face à la pression sociétale exercée sur elle quant au fait de trouver sa voie, de prendre sa place dans une société au sein de laquelle elle se sent de plus en plus aliénée. Nous évoquions déjà cet aspect du roman à l'égard de Tris et Al se définit vraiment comme son opposé. Là où elle triomphe, lui échoue et préfère se donner la mort plutôt que de vivre avec son échec.

- Enfin, le personnage auquel nous nous intéressons en dernier est celui de Peter, que nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises. Notons qu'il est, lui aussi, issu de la faction des Erudite. Dès sa première apparition, il est celui qui insulte Tris et l'appelle « stiff », alors qu'elle se dévêtit partiellement. L'expression que Roth utilise dans ce passage « flashing some skin » (p. 55) annonce déjà le regard pervers que porte Peter sur Tris et l'agression à nature sexuelle dont il est l'instigateur au chapitre 21. Roth décrit également un second passage (nous le citons au chapitre précédent, en 1.2.6) qui mène à cette agression. Peter est également celui qui mutile un de leurs camarades (p. 203) car ce dernier est une menace pour lui. Ainsi, Peter incarne au sein du monde narratif de Roth, à la fois le personnage typique coupable de harcèlement scolaire (au sens de « bully » en anglais), mais aussi la nature impitoyable et compétitive de certains milieux socio-professionnels—le milieu juridique, celui du trading ou les grandes écoles—dans lesquels les jeunes adultes sont plongés et doivent s'écraser les uns les autres pour survivre.

2.2.2 Une force d'opposition toujours supérieure ?

Tout comme nous l'avons observé chez Tahir, les différents antagonistes qui incarnent la force d'opposition que nous venons d'identifier chez Roth sont systématiquement de force supérieure à Tris, ce qui permet d'entretenir l'investissement émotionnel du lecteur à tout instant :

- Le système des factions, qui exerce une pression interne comme externe sur Tris, est une institution établie depuis des décennies. Il est de ce fait beaucoup plus *puissant* que Tris, dont tout le parcours représentera sa tentative d'y échapper et de le briser.

- Jeanine Matthews, en tant que leader des Erudite, est une figure d'autorité dont l'intelligence a permis d'hypnotiser l'ensemble des Dauntless, sans compter les membres de la faction des Erudite qui sont *de facto* sous ses ordres. Elle est en soi une extension du pouvoir sociétal en place et son pouvoir politique et militaire lui donne clairement le dessus sur Tris.

- Eric, de la même manière, incarne l'autorité des Dauntless pendant la grande majorité du roman. En tant que tel, il est supérieur à Tris, a autorité sur elle et l'exercera à plusieurs reprises. Tris n'aura l'avantage sur lui qu'à un seul moment, au chapitre 33, lorsqu'elle le tient en joue.

- Al, s'il n'est antagoniste que brièvement, possède une force physique supérieure à Tris qui lui permet de l'immobiliser lors de l'agression qu'il mène au chapitre 21.

- Peter, de la même manière, est physiquement plus fort que Tris et le prouve lors d'un affrontement direct au chapitre 10, durant lequel il la bat à plate couture.

Le principe est donc indéniablement à nouveau confirmé.

2.3 *Children of Blood and Bone*

2.3.1 *Apparition et identification de la force d'opposition*

La force d'opposition chez Adeyemi apparaît de manière immédiate—et ce encore plus vite que chez Tahir, qui la faisait exister dès son incipit. Adeyemi pose en effet l'existence de l'opposition *avant* le texte (voir chapitre V, 1.3.1), où les deux passages du paratexte mentionnent « le roi qui lui a pris sa mère » (p. 2, n.t.).

Si nous rentrons dans le texte même, la première apparition du roi se fait via la présence de ses soldats, dès le premier chapitre :

Both men flaunt **the royal seal of King Saran**, stark on their iron breastplates. Just a glance at the ornate snow leopard makes my stomach clench, a harsh reminder of **the monarch who sent them**. (p. 9)

Par la suite, la force d'opposition d'Adeyemi sera relativement simple à identifier : il s'agira du roi Saran en personne (dont la force conflictuelle sera représentée par des soldats anonymes) ou par Inan qui, comme nous l'avons vu, erre entre le camp des antagonistes et celui des protagonistes.

- Si nous nous intéressons à Inan (brièvement, car nous avons en grande partie déjà étudié son statut d'antagoniste lors de l'étude de sa caractérisation), nous observons la manière dont Adeyemi veille à toujours atténuer et tempérer son antagonisme, de manière à permettre au lecteur d'accepter son passage dans le camp des protagonistes.

Après leur première confrontation à la capitale, le moment où Zélie identifie clairement Inan comme son ennemi peut être identifié au chapitre 10 : « The flickering light of the flames illuminates the seal on one soldier's helmet. The captain . . . the same one who chased me and Amari. He burned my home to the ground. » (p. 99)

Le lecteur est ici momentanément amené à croire qu'Inan est la cause de l'incendie du village (faisant de lui un meurtrier). Toutefois, Adeyemi s'empresse d'écrire au chapitre qui suit (narré par Inan) :

The shrieks of the living and the injured fill my ears. My tongue tastes nothing but ash. So much waste. Death.

This was not my plan.

[...]

Admiral Kaea stomps to my side, knuckles bloody from beating **the soldier who lit the fire too soon and started the blaze. I fight the urge to walk over and beat him myself** as he lies moaning in the wet sand. (pp. 102-103)

L'autrice fait ainsi en sorte qu'Inan—malgré son appartenance à la force d'opposition—demeure *dans les bonnes grâces du lecteur*, en quelque sorte. Non seulement l'incendie n'était

pas de son fait, mais Inan a aussi un élan de violence envers le coupable, car il ne souhaitait pas la mort des villageois. Ce passage crée en outre de l'ironie dramatique, puisque le lecteur possède cette information, mais ce n'est pas le cas de Zélie, dont l'antagonisme envers Inan grandit à tort.

Comme nous l'avons vu, Adeyemi fait d'Inan une figure d'opposition tragique et ambivalente, tout en s'assurant de ne jamais lui faire commettre d'acte irréparable afin de pouvoir le faire basculer du côté des protagonistes lorsqu'elle le souhaite.

- Au regard du roi Saran, nous observons que le personnage apparaît physiquement pour la première fois dans le chapitre 3, qui est narré par Amari : « “What do you mean?” Father shouts again, spittle flying onto his beard. Veins pulse under his mahogany skin, stark against the red agbada he wears. » (p. 39)

Aussi succincte soit-elle, cette description est déjà évocatrice. Adeyemi prend soin de détailler le teint de la peau du roi, comme elle le fait pour chaque personnage important, pour le placer du côté de ceux qui ont la peau claire et sont associés à l'opposition. Elle mentionne une barbe, symbole de virilité, ainsi que « veins » et « red » (pour la couleur de ses vêtements) qui évoquent inévitablement le sang.

Jusqu'ici, le massacre perpétré par le roi et ses soldats avait été évoqué du côté de Zélie, mais ce passage est narré par Amari. Adeyemi assure donc au lecteur qu'il n'y a pas de parti pris quant à l'image cruelle que le roi renvoie et prend soin de *montrer* au lecteur le manque d'humanité du roi de manière directe :

“Where are the maji now?”

“Disposed of.”

My stomach clenches and I hold my breath, forcing the luncheon's tea back down. Those maji are dead. Slaughtered. Tossed to the bottom of the sea.

“And the artifacts?” Father presses, unfazed by the maji deaths. If he had his way, he'd probably “dispose” of the rest of them. (pp. 40-41)

Adeyemi écrit aussi : « Father rises from his throne. Slow and deliberate. Though his face is calm, **I've seen firsthand the rage** that can hide behind his empty gaze. » (p. 72-73)

L'implicature est donc qu'Amari, sa propre fille, a été témoin de la rage de son père. « Empty gaze » évoque également l'absence d'émotion chez le roi. Plus tard dans le récit, alors qu'Inan est personnage narrant, Adeyemi écrit :

“What will you do with her?” I ask.

“With who?”

“Zélie.” Father blinks at me. **He's forgotten she has a name.**

“The physician is tending to her now. We believe her brother has the scroll. Tomorrow we'll use her as leverage to retrieve it. After it's in our hands, she'll destroy it for good.”

“And after that,” I press, “after it's gone, what then?”

“She dies.” Father turns back to his map, charting a course. “We’ll parade her corpse around Orisha, remind everyone what happens if they defy us. If there’s even a whiff of rebellion, we’ll wipe them all out. Then and there.” (pp. 434-435)

Observons à nouveau le choix précis du verbe « parade », qui vient créer un terrible contraste avec « corpse ». Nous pourrions également citer le passage ci-dessous :

“When you find your sister, **end her.**” Father speaks more to himself than to me. “There’s no shortage of people I would eradicate to keep you both safe, but I cannot forgive her for whatever role she played in Kaea’s demise.” (p. 434)

Notons qu’Adeyemi emploie le verbe « end », qui est un euphémisme pour « kill » ici, sans doute pour modérer les propos du roi, dénotant une infinitésimale note de regret à l’idée d’ordonner la mise à mort de sa propre fille. Toutefois, la cruauté est à nouveau au rendez-vous chez le personnage classique du tyran sans pitié.

Les trois passages ci-dessous nous semblent intéressants, car Adeyemi construit véritablement son personnage autour d’une unique caractéristique : l’absence absolue de compassion et de clémence. Toutefois, l’autrice traite sa force d’opposition de manière intéressante (ces passages sont narrés par Inan) :

“Even with their insurgency, my father fought to be fair, but that fairness got him killed.”
Along with your older brother, I think silently. Your first wife, your firstborn son. There isn’t a noble in Orisha who doesn’t know of **the slaughter Father endured at the maji’s hands. A carnage that would one day be avenged by the Raid.** (p. 81-82)

A Burner . . .

The sight stops me in my tracks, reigniting a fear Father’s pounded into me my whole life. The type of maji that incinerated Father’s first family. The monsters who set him on his warpath.

An indomitable fire rages around the maji’s hands, billowing in shocking red clouds. Its flames shine bright against the night, crackling so loud it practically roars. As it floods my ears, the sound twists into screams. **The futile pleas Father’s family must’ve made.** (p. 335)

I see the first day she met Father, **the way she held him when the maji murdered his family.** A kiss they shared in the secrecy of the throne room while Ebele bled out at their feet. The man who kisses Kaea is a stranger. A king I’ve never met. For him, **Kaea is more than his sun. She’s all that’s left of his heart.** And I took her away.

Father can never know. This monstrosity never occurred. Maybe Father could’ve overlooked me being a maji, but he will never forgive this. **After all this time, magic’s stolen his love once again.** (pp. 232-233)

Au chapitre V (en 1.3.4), nous évoquons déjà la complexification dans le rapport empathique du lecteur qu’Adeyemi opérait en donnant des informations biographiques du roi. Nous citons par exemple un passage où Amari se rappelait son père les préparant au combat contre les maji. Ici, l’autrice tente de déployer davantage de déclencheurs afin que le lecteur comprenne que le roi, lui aussi, a souffert et que cette souffrance est à la genèse de sa cruauté. Observons les termes « endured » dans la première citation, puis « avenged », qui indique que,

du point de vue d’Inan à ce moment de l’histoire, il perçoit le « Raid » comme des représailles, et non pas une tentative de génocide, comme Zélie le perçoit de son côté.

Dans le deuxième passage, bien qu’Inan ait commencé à changer de point de vue quant à la nature de la magie, la vision du jeune maji déployant des flammes permet à Adeyemi de donner davantage de détails. « The futile pleas Father’s family must’ve made » vise à déclencher l’empathie vis-à-vis du roi. Puis « the monsters who set him on his warpath » indique qu’Inan identifie les maji comme déclencheurs du conflit.

Enfin, dans le troisième passage, l’autrice montre grâce à une vision qu’Inan reçoit de l’esprit de l’amiral Kaea—l’amante jusque-là supposée du roi—que le roi est capable d’amour, et que la magie est aussi responsable de cette perte. L’autrice présente ainsi un personnage émotionnellement *brisé*, qui s’est reconstruit derrière une cruauté sans nom.

Il nous semble cependant que l’effet qu’Adeyemi cherche à produire perd en efficacité, car le roi est en soi peu présent dans son roman. Nous pourrions le comparer au personnage de Binta, qui meurt dès son apparition et pour qui l’autrice tente de créer l’empathie *a posteriori*. Le roi n’étant pas très présent et pas personnage narrant, sa vraisemblance est créée de manière *indirecte* (un des désavantages de la narration à la première personne), ce qui le rend peut-être moins efficace en tant que force d’opposition.

Notons toutefois que la technique d’Adeyemi visant à créer l’empathie pour les protagonistes *et* la force d’opposition ne peut, en théorie, que renforcer l’investissement émotionnel du lecteur.

2.3.2 Une force d’opposition toujours supérieure ?

Tout comme chez Tahir et Roth, ce principe narratologique se vérifie très rapidement vis-à-vis des deux forces d’opposition : Inan et le roi Saran.

Inan, lorsqu’il se trouve du côté de l’opposition, représente une force supérieure à celle des protagonistes, puisqu’il bénéficie d’un soutien militaire et opère sous l’autorité de la force d’opposition incarnée par le roi et son armée. De manière plus précise, lorsque Zélie et Inan s’affrontent physiquement en duel (aux chapitres 36 et 37), ils sont de force égale.

Le roi Saran, quant à lui, est à la tête de la monarchie en place—qui, de surcroît, a assassiné tous les adultes appartenant au peuple des maji 13 ans avant le début du roman. Il est donc, via son pouvoir militaire, bien évidemment de force supérieure à Zélie et ses compagnons. Bien que Zélie possède sa magie, elle ne peut lutter contre une armée.

Il faut noter que ce rapport de force s’inverse à des moments clés du récit. Au chapitre 61, le personnage de Kwame déploie une magie qui lui permet en effet de lutter face à une

armée. Toutefois, le recours à la « magie du sang » (p. 401) le consume et il y perd la vie. Adeyemi s'assure donc que ce pouvoir qui inverse le rapport de force entre les protagonistes et l'opposition ne puisse pas s'opérer systématiquement. Par ailleurs, ce passage sert d'élément annonciateur : au chapitre 84, Zélie frôle elle-même la mort en y ayant recours.

Enfin, après avoir fait démonstration de ce pouvoir permettant d'inverser le rapport de force, Adeyemi achève son roman sur le retour de la magie parmi les maji mais *aussi* chez la monarchie. L'autrice s'assure donc, en prévoyance du second tome, que la force d'opposition—qui cumule à présent puissance militaire *et* magie—soit toujours de force supérieure. Le principe est à nouveau observable.

3. Schéma narratif aristotélicien et mono-mythe de Campbell

Au chapitre III, en 2.2.4, nous évoquons le schéma narratif classique (scène d'exposition, élément déclencheur, péripéties, dénouement, conclusion) et retranscrivons la structure du monomythe selon Joseph Campbell, qui décline cette structure de manière détaillée. Nous émettions ainsi l'hypothèse que, malgré leur publication récente, les œuvres de notre corpus obéissent à ces structures tout en les adaptant à leur lectorat. Par ailleurs, nous adoptons aussi la terminologie de James Scott Bell, qui identifie des « seuils » dans l'histoire, qui viennent articuler ses différentes parties.

3.1 An Ember in the Ashes

3.1.1 La séparation

Pour Laia, ce que Campbell nomme « L'appel à l'aventure » relève davantage d'un *catapultage* puisque, dès les deux premiers chapitres, cette dernière est contrainte de fuir son foyer mis (littéralement) à feu et à sang.

Notons ensuite que, alors qu'elle est sur le point de conclure un marché avec la Résistance (et d'être envoyée en tant qu'espionne), Laia hésite (chapitre 11). Les dangers qui l'attendent lui font bien sûr redouter sa décision. Ici, Tahir se conforme plus ou moins à l'étape du « refus de l'appel », car elle vient de faire naître la détermination chez Laia, qui l'empêche véritablement de refuser le marché proposé par la Résistance. La vraisemblance de sa caractérisation ne permet littéralement pas le refus. Notons également que, si elle n'est pas de

nature surnaturelle, l'étape de « l'assistance » est en effet présente : Laia a besoin que la Résistance l'infiltrer au sein de Blackcliff pour passer à l'étape suivante de l'histoire.

Au chapitre suivant, Laia franchit véritablement le premier seuil narratif de son histoire et ici les deux catégories de Campbell (le « franchissement du premier seuil » et « les entrailles de la baleine ») se muent en ce que Bell nomme *le seuil de non-retour* (« Doorway of no return », Bell, 2004, p. 33) :

There's nowhere to run, I realize as we pass beneath **Blackcliff's iron-spiked portcullis** and into the fabled grounds. *There's nowhere to go. There's no other way to save Darin.* I'm in now. **And there is no going back.** (Tahir, 2015, p. 102)

Laia franchit à la fois le seuil métaphorique de son histoire et le seuil physique de l'académie de Blackcliff, actualisation des « entrailles de la baleine », lieu de tous les dangers. Ayant été vendue comme esclave, elle ne peut désormais plus échapper à sa condition, ce que Tahir marque textuellement avec la phrase que nous mettons en gras ci-dessus qui, de surcroît, marque un autre seuil : celui de la rupture chapitrée.

Si nous nous intéressons à Elias à présent, notons que le déroulement de ces étapes prend plus de temps pour lui. Si Laia est propulsée vers l'aventure dès son apparition au premier chapitre, il faut attendre le chapitre six pour que la situation d'Elias, qui, jusque-là, compte désertier, soit face à une perturbation. Pour Elias, c'est le personnage de Cain qui incarne l'appel à l'aventure, représentée par les Trials : « Tomorrow you must make a choice. Between deserting and doing your duty. Between running from your destiny and facing it. » (p. 68)

Par ailleurs, l'intervention de Cain répond également à l'étape de « l'assistance surnaturelle », car il est celui qui empêche Elias de fuir et lui permet d'affronter son destin. Cain étant un immortel, la dimension *surnaturelle* est elle aussi respectée. Le chapitre suivant narré par Elias constitue en lui-même le « refus de l'appel », alors que le personnage pense évidemment à refuser le destin que Cain lui relate, qui semble radicalement opposé à ses plans de désertion. Il est ici beaucoup plus simple d'identifier cette étape de refus, puisque, contrairement à Laia qui n'a aucune autre solution, Elias est face à un choix. Comme nous l'avons vu, Elias accepte finalement l'appel. Comme Tahir le fait pour Laia, l'autrice marque ce seuil de non-retour très clairement dans le texte alors qu'Elias fait serment (à nouveau au moment de la rupture chapitrée entre les chapitres 10 et 11) : « 'I, Elias Veturius, swear, by blood and by bone ...' » (p. 88)

3.1.2 *Le parcours initiatique*

Les étapes qui suivent et que Campbell regroupe sous l'égide du « Parcours initiatique » sont particulièrement intéressantes en ce que le genre que nous étudions et son format souvent

sériel force sa transformation. En effet, le format même de la *série* de romans implique une manipulation de ces différentes étapes, puisque l'histoire ne peut pas arriver à sa conclusion à la fin du premier tome. Il faudra donc nous intéresser à chaque sous-étape en détail afin d'étudier les variations que Tahir opère.

En premier lieu, il convient d'observer que le format sériel génère un *étirement* de la structure du monomythe. Ainsi, l'étape des « épreuves » occupe en réalité la plus grande partie de l'histoire de Laia et Elias. Nous décrivons cette étape en détail en 1.1 en identifiant les décisions des deux personnages comme les moments conflictuels et charnières de leurs histoires. Par ailleurs, Elias est confronté à des épreuves de manière *littérale* dans le roman, en participant aux « Trials ».

Les étapes suivantes du parcours initiatique de Campbell sont donc d'une certaine manière « court-circuitées ». Étant donné qu'ils ne s'extirpent de leurs épreuves qu'à la toute fin du premier roman (et qu'ils sont loin d'avoir triomphé), Laia et Elias ne sont *pas* confrontés à « la rencontre de la Déesse, « La tentatrice » et « L'affranchissement de la figure paternelle ». Par ailleurs, le statut de Laia en tant que personnage féminin peut aussi contribuer à cette *cassure* dans le schéma. Quant à Elias, il s'agirait davantage d'affranchissement de la figure *maternelle*.

3.1.3 La conclusion

De manière similaire, le caractère non-achevé imposé par la nature sérielle de ces romans interdit « l'apothéose ». Cependant, nous observons tout de même une *forme* d'apothéose, car toute histoire se doit d'avoir un point culminant, un « climax » anglais. Chez Tahir, ce point culminant est l'ultime chapitre :

Is this what happens to everyone when they die? One second, you're alive, the next, you're dead, and then BOOM, an explosion that tears apart the very air. A violent welcome to the afterlife, but at least there is one. Screams fill my ears. I open my eyes and find that I'm not, in fact, lying on a fair netherworld plain. Instead, I'm flat on my back beneath the very same platform where I was supposed to have died. Smoke and dust choke the air. (p. 439)

Alors que Laia a placé des explosifs à différents endroits de l'académie militaire, elle profite de la confusion qui résulte de l'explosion pour libérer Elias. Ainsi, les événements inattendus, la résolution du suspense et la réunion des deux personnages dont les chemins se croisent à plusieurs reprises dans le roman, constituent une apothéose en soi au niveau de ce premier tome. La présence d'une suite empêche aussi de manière logique toute étape relevant de « la dernière bénédiction ».

Les sous-étapes de la « conclusion » semblent au premier abord également prohibées par le format de la série de roman. Néanmoins nous observons que, à la manière de l'apothéose, certaines sous-étapes de cette troisième partie de l'histoire peuvent être identifiées :

L'étape du « refus de quitter le monde de l'aventure » nous semble tout à fait possible dans une série de romans, mais elle est largement malmenée par l'histoire que narre Tahir, car la quasi-totalité de ce premier volume se déroule à Blackcliff, un environnement qui ne donne aucune envie d'y demeurer. Pour Laia, l'académie militaire rime avec torture, violence et harcèlement sexuel. Pour Elias, elle incarne tout ce qu'il hait en lui-même et sa mère qui en est la maîtresse incontestée. La nature même du « monde de l'aventure » de Tahir vient interdire un refus de le quitter.

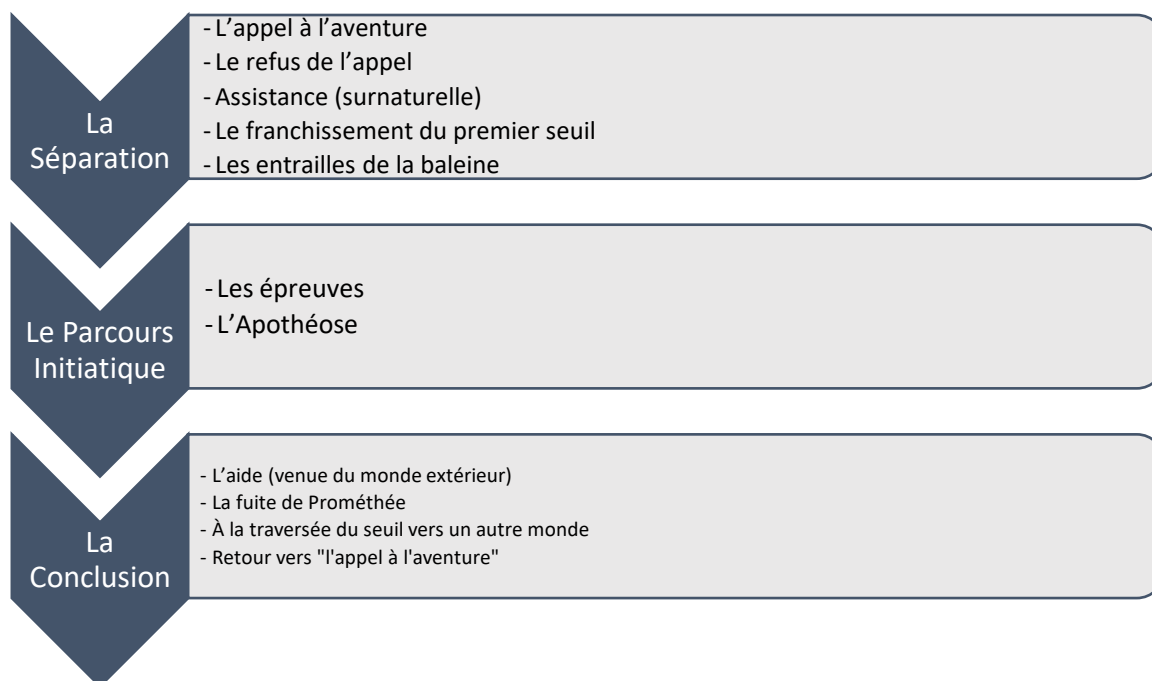
La « fuite de Prométhée », en revanche, est parfaitement illustrée, puisque la conclusion du roman est une fuite physique de Laia et Elias hors de l'enceinte de Blackcliff (chapitre 50).

Tout comme celle de « l'assistance surnaturelle », l'étape de « l'aide du monde extérieur » est identifiable et les personnages ont en effet besoin d'assistance pour s'enfuir. Mais cette étape est légèrement altérée, car, lors des deux derniers chapitres, Elias et Laia reçoivent de l'aide de deux partis : des Augurs qui dévoilent que leurs intérêts sont momentanément alignés (p. 404) (et qui font effectivement partie du monde extérieur à Blackcliff) mais aussi d'Helene (p. 444) qui, elle, est interne au monde de Blackcliff.

Enfin, l'étape « à la traversée du seuil de retour » marque les derniers mots du roman :

« For now, these steps are enough. These first few precious steps into darkness. Into the unknown. Into freedom. » (p. 448) Toutefois, notons bien que ce seuil n'est pas un seuil de retour vers le monde antérieur à la séparation, mais vers un *autre* monde. Et ce phénomène nous semble intéressant. En effet, l'union d'Elias et Laia, qui prennent la fuite dans le but d'aller libérer ensemble le frère de Laia, constitue en soi un *second* appel à l'aventure. Tahir observe donc un retour vers la première étape du mono-mythe, qui sera le point de départ du second roman.

Ainsi, si nous schématisons cette « adaptation sérielle » du schéma du mono-mythe exposé au chapitre III, nous obtenons :



3.2 *Divergent*

3.2.1 *La séparation*

Comme nous l'avons déjà évoqué lors de l'analyse de l'incipit de *Divergent*, le thème de la séparation est clairement présent dans le texte dès le premier chapitre, où Tris réfléchit déjà à quitter sa famille. *L'appel à l'aventure* est donc clairement identifiable grâce à l'existence même des autres factions qui la libéreraient des principes moraux d'Abnegation dans lesquels elle ne se reconnaît pas. Il se caractérise aussi par son attirance pour la faction des Dauntless en particulier, dont les principes mènent inéluctablement vers *l'aventure*. Leur fonction est de protéger la ville, « Their primary purpose is to guard the fence that surrounds our city » (p. 6), et une grande partie du roman sert à les caractériser comme des personnages aventureux et téméraires.

Le refus de l'appel est plus subtil chez Roth, en ce qu'il est interne à la psyché du personnage, de même que l'appel à l'aventure l'était déjà. En effet, il est caractérisé par l'hésitation de Tris à rejoindre les Dauntless, qui est exprimée du chapitre 1 au chapitre 5 jusqu'au moment fatidique de la « Choosing Ceremony ». Beatrice, pendant un court instant, refuse l'aventure qu'elle désire elle-même entamer par culpabilité et par piété filiale, même si elle y cédera finalement.

C'est ici—à l'analyse du moment de *l'assistance surnaturelle*—que la nature même de l'histoire de Roth *tord* quelque peu la structure du monomythe, du simple fait que le genre auquel appartient *Divergent*, la science-fiction, ne permet souvent pas de cohabitation avec le

surnaturel. Comme nous l'apprenons au troisième tome de la trilogie, la situation dans laquelle se trouve Tris et les habitants de la ville est le résultat d'une expérience scientifique menée par un groupe de personnes rescapées d'une guerre causée par des manipulations génétiques. Précisons-le, l'étape de *l'assistance surnaturelle* est définie par Campbell de la manière suivante :

For those who have not refused the call, the first encounter of the hero-journey is with a protective figure (often a little old crone or old man) who provides the adventurer with amulets against the dragon forces he is about to pass. (Campbell, 2004, p. 157)

Toutefois, il n'est pas impossible de retrouver dans *Divergent* cette figure protectrice apparentée à la figure classique du vieux sorcier qui aide le héros sur son chemin. Nous pourrions même considérer que *Divergent* en compte deux.

En premier lieu, le personnage de Tori (qui apparaît au chapitre 2), qui informe Beatrice de son statut en tant que divergente. Tori est immédiatement présentée comme une figure rassurante lors du test d'aptitude : « “Don't worry,” the woman says, “it doesn't hurt.” » (p. 11) Par la suite, une certaine connivence s'installe, puisque Tori informe Tris du fait qu'elle doit impérativement conserver le secret quant à ses résultats. Lorsque Tris intègre les Dauntless, elle retrouvera Tori parmi eux, qui l'accueille avec sympathie (p. 90) et lui offre de la tatouer, un des marqueurs de la nouvelle identité que Tris se construit dans son nouvel environnement. En ce sens, Tori fournit à Tris une amulette protectrice métaphorique, en quelque sorte, car son secret la protège du danger d'être divergente.

Ensuite, Tobias, avant de devenir son partenaire romantique, se définit également comme une figure protectrice vis-à-vis de Tris. C'est lui qui lui fournira de l'aide sous la forme d'un entraînement physique afin qu'elle puisse survivre à la période d'initiation chez les Dauntless (à partir du chapitre 11).

Même si nous observons des variations—en ce que ces adjouvants ne fournissent pas d'aide *surnaturelle* et que l'un deux apparaît *avant* « le refus de l'appel »—les éléments qui constitue cette étape narrative ne semble pas menacer l'intégrité de la structure narrative du monomythe.

Campbell définit ensuite le *franchissement du premier seuil* comme étant le moment où le héros se trouve « aux limites de sa sphère actuelle », au-delà desquelles se trouvent « les ténèbres, l'inconnu et le danger » (n.t., p. 165). Cette charnière semble aussi identifiable dans *Divergent*, même s'il nous faut la reconstituer en plusieurs sous-éléments.

Nous pouvons admettre que ce point de non-retour est franchi dès lors que Tris verse son sang et choisit les Dauntless lors de la cérémonie (p. 47). Néanmoins il semble plus pertinent de l'identifier au chapitre suivant. À la page 49, Tris fait face à sa première épreuve : elle doit sauter à bord d'un train en mouvement, puis descendre et rejoindre un toit sans que

ledit train ne s'arrête, le voyage la menant au quartier général des Dauntless. La dernière partie de cette épreuve est un saut depuis un bâtiment qui semble parfaitement illustrer le saut (littéral et métaphorique) dans l'inconnu décrit par Campbell. Roth le décrit ainsi : « The building I'm on forms one side of a square with three other buildings. In the center of the square is a huge hole in the concrete. I can't see what's at the bottom of it. » (p. 57)

Stylistiquement, l'impossibilité de voir ce qui se trouve au fond du trou ne fait que renforcer cette métaphore : Tris passe d'un monde à un autre et il lui sera impossible de revenir en arrière à moins d'être exclue de la société. Le seuil narratif est donc franchi.

La métaphore des « entrailles de la baleine » semble également se nouer dès les pages qui suivent ce passage du premier seuil. Campbell le définit ainsi :

The idea that the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth is symbolized in the worldwide womb image of the belly of the whale. The hero, instead of conquering or conciliating the power of the threshold, is swallowed into the unknown, and would appear to have died. (Campbell, 2004, p. 177)

Par ailleurs, le saut que Tris effectue dans ce passage, « The hole surrounds me and I drop into darkness » (p. 58), n'est pas sans évoquer l'entrée d'Alice au « Wonderland » de Lewis Carroll (*Alice in Wonderland*, 1865). Nous nous intéressons aussi à cette notion de mort, et donc de renaissance, que Campbell évoque à ce stade, car les deux thèmes apparaissent dans l'œuvre. La mort, tout d'abord, d'un des personnages qui rate le saut qui l'aurait mené du train en mouvement au toit lors du voyage d'initiation (p. 55). Puis la mort *et* la renaissance, pour Beatrice, qui réussit son entrée dans l'inconnu et renaît sous l'identité de Tris. Notons également que Roth marque très clairement cette transition entre la séparation et le parcours initiatique, à la fois dans le dialogue mais aussi grâce à une rupture chapitrée : « Four sets his hand on my back and says, "Welcome to Dauntless." » (p. 60)

3.2.2 *Le parcours initiatique*

La première étape de ce second « acte » est aussi présente dans *Divergent* et clairement illustrée au chapitre 8, lorsque les personnages de Tobias et Eric annoncent la multiple batterie de tests que les *initiates* devront compléter afin de prendre leur place au sein des Dauntless. Les enjeux de ces épreuves sont donnés (pp. 71-72) et nous citons le passage en 1.2.1 car il constitue un aggravement des enjeux évident. Ces épreuves (qui se déclinent en trois étapes) occupent la plus grande partie du roman.

Les trois prochaines étapes décrites par Campbell—À *la rencontre de la Déesse*, *La tentatrice* et *L'expiation des péchés via l'affranchissement de la figure paternelle*—sont intéressantes en ce qu'il nous semble qu'elles sont trois facettes d'une même étape narrative chez Roth. Si nous regardons ces trois étapes en détail, la première et la seconde décrites par Campbell comme étant celles où le héros rencontre l'entité divine féminine—incarnée par exemple par la déesse-mère Isis dans les mythes égyptiens, Gaïa ou encore Athéna dans la mythologie Grecque—puis la figure de la tentatrice, sont presque *miroirs* l'une de l'autre. Le concept (à la fois marqué par le christianisme et les travaux de Freud) de l'homme s'affranchissant du père pour *devenir* le père vient les compléter. Campbell décrit cela ainsi :

The meeting with the goddess (who is incarnate in every woman) is the final test of the talent of the hero to win the boon of love (charity: *amor fati*), which is life itself enjoyed as the encasement of eternity. [...] The mystical marriage with the queen goddess of the world represents the hero's total mastery of life; for the woman is life, the hero its knower and master. And the testings of the hero, which were preliminary to his ultimate experience and deed, were symbolical of those crises of realization by means of which his consciousness came to be amplified and made capable of enduring the full possession of the mother-destroyer, his inevitable bride. (Campbell, 2004, p. 109-111)

Pour l'étape d'affranchissement, Campbell précise :

[Atonement] requires an abandonment of the attachment to ego itself; and that is what is difficult. One must have a faith that the father is merciful, and then a reliance on that mercy. [...] It is in this ordeal that the hero may derive hope and assurance from the helpful female figure, by whose magic (pollen charms or power of intercession) he is protected through all the frightening experiences of the father's ego-shattering initiation. (2004, p. 120)

Nous avons montré au chapitre précédent que Tris s'affranchissait effectivement de ses figures parentales et cette étape est belle et bien présente. Néanmoins, au regard des deux autres notions de Campbell, il nous paraît peu probable de pouvoir les réconcilier de près avec les histoires de notre corpus. En effet, le *héros aux mille visages* décrit par Campbell est bien ce qu'il annonce être—un héros, et non pas une *héroïne*. Or, Tris, comme Zélie et Laia, sont des personnages non seulement féminins mais aussi créés par des femmes. Si le travail de Campbell doit être remis dans son temps, considéré quant aux mœurs de son époque et étudié au regard des mythes qu'il analyse, il faut toutefois noter qu'il passe très rapidement sur le cas des *héroïnes* épiques :

When the adventurer, in [the context of the meeting with the Goddess], is not a youth but a maid, she is the one who, by her qualities, her beauty, or her yearning, is fit to become the consort of an immortal. (Campbell, 2004, p. 203)

En effet, les héroïnes modernes de notre corpus, même si la présence de partenaires romantiques potentiels est avérée dans chacune des œuvres, n'ont pas pour objectif *d'être digne* de devenir la partenaire de qui que ce soit, ce qui ne les empêche pas d'entretenir une attirance pour—ou une relation sexuelle avec—ces derniers. Le changement de paradigme

héros/héroïne, allié à l'évolution du rapport de la société occidentale vis-à-vis du statut de la femme, pourrait être la cause de la déviation dans cette structure narrative. Dans les œuvres de ce corpus, cette *récompense* (pour reprendre le terme « boon » de Campbell), cette connaissance de la vie apportée par la traversée des épreuves *émane* des personnages féminins et non pas d'un immortel masculin. Elle est *obtenue* par elles et *demeure* avec elles.

Ensuite, tout comme chez Tahir, la nature sérielle de l'histoire de Roth vient créer cet *étirement* de la structure du monomythe. Ainsi, le parcours initiatique occupe la grande majorité de l'œuvre et l'étape que Campbell nomme « apotheosis » n'échappera pas à ce mouvement d'expansion. À nouveau, cela s'explique par la nature sérielle de l'œuvre, qui empêche tout véritable dénouement au premier tome.

Chez Tahir, l'apothéose était très rapprochée de la fin du roman et relativement « courte ». Chez Roth en revanche, elle se déroule sous haute tension mais de manière beaucoup plus déliée. Il nous semble ainsi plus pertinent de considérer cette étape comme une étape de *transition* qui s'effectue à cheval entre *le parcours initiatique* et *la conclusion*. Nous la scinderons donc entre « déclenchement de l'apothéose » et « conclusion de l'apothéose. » Il sera aussi intéressant de noter que les sous-étapes de la conclusion décrites par Campbell sont en réalité condensées au sein de cette période de haute tension narrative qu'est le point culminant, mais aussi *chamboulées*.

Dans *Divergent*, le déclenchement de l'apothéose a lieu au chapitre 33 (p. 416) lorsque Jeannine Matthews prend le contrôle psychique des Dauntless grâce à des implants cérébraux afin de se servir d'eux comme des soldats hypnotisés et mener le coup d'état qui vise à éliminer la faction Abnegation.

3.2.3 La conclusion

Une fois l'apothéose déclenchée—ou *enclenchée*—certaines étapes décrites par Campbell viennent s'y insérer et d'autres disparaître. Tout comme pour Tahir, il ne peut y avoir de *refus de quitter le monde de l'aventure* car du départ de Tris et Tobias du quartier général des Dauntless dépendra leur survie.

Ensuite, il est possible d'identifier au sein de cette période de tension *l'aide venue du monde extérieur*, si nous rappelons les sphères socio-géographiques évoquées en 2.2.1 (la ville, le quartier général des Dauntless et l'environnement social immédiate de Tris). Cette aide externe prend donc la forme des parents de Tris venus à sa rescousse. Sa mère, tout d'abord, au chapitre 35 (p. 438), puis son père au chapitre 37, (p. 470).

La *fuite de Prométhée*, que Campbell nomme aussi « The Magic Flight » peut revêtir deux aspects :

If the hero in his triumph wins the blessing of the goddess or the god and is then explicitly commissioned to return to the world with some elixir for the restoration of society, the final stage of his adventure is supported by all the powers of his supernatural patron. On the other hand, if the trophy has been attained against the opposition of its guardian, or if the hero's wish to return to the world has been resented by the gods or demons, then the last stage of the mythological round becomes a lively, often comical, pursuit. This flight may be complicated by marvels of magical obstruction and evasion. (Campbell, 2004, p. 182)

Dans le cas de *Divergent*, nous nous trouvons dans le deuxième cas de figure, puisque Tris et Tobias sont poursuivis par la faction des Erudite. Le point culminant se termine donc lorsque tous deux parviennent à s'échapper et quitter la ville :

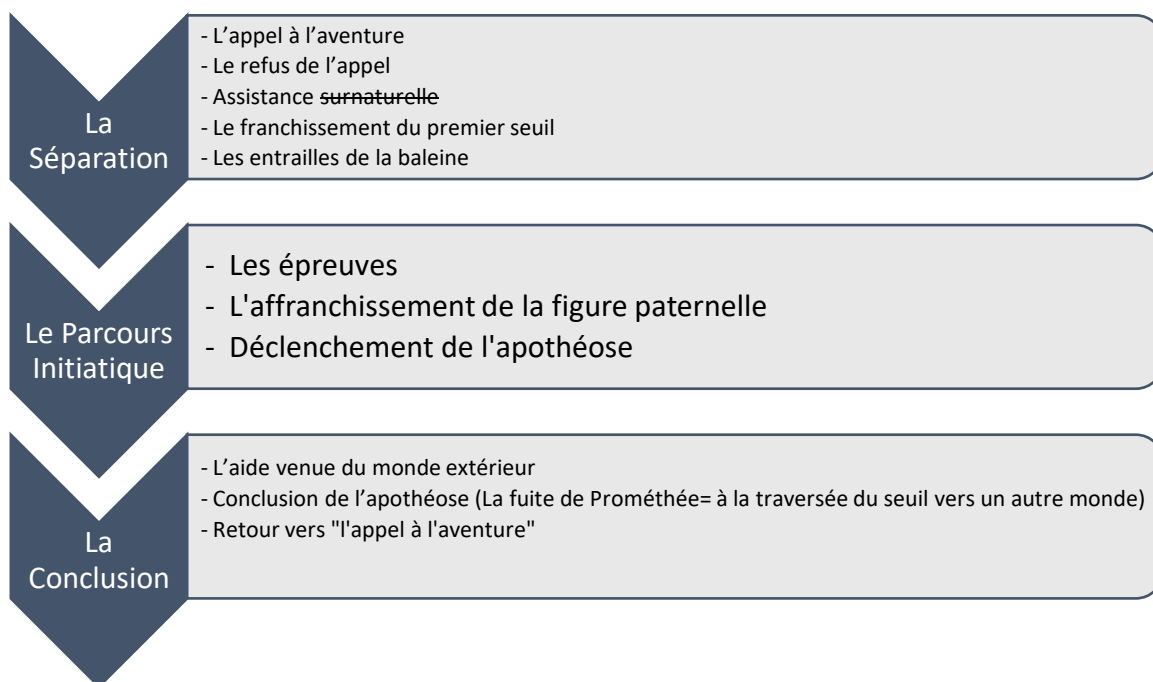
The train turns, and I see the city behind us. It will get smaller and smaller until we see where the tracks end, the forests and fields I last saw when I was too young to appreciate them. The kindness of Amity will comfort us for a while, though we can't stay there forever. Soon the Erudite and the corrupt Dauntless leaders will look for us, and we will have to move on. (Roth, 2011, p. 484)

Nous notons que la « conclusion de l'apothéose » englobe *la fuite de Prométhée*, qui se confond avec *la traversée du seuil de retour* :

The hero adventures out of the land we know into darkness; there he accomplishes his adventure, or again is simply lost to us, imprisoned, or in danger; and his return is described as a coming back out of that yonder zone. (Campbell, 2004, p. 295)

Comme nous l'avons observé chez Tahir, l'histoire n'étant pas achevée, les personnages de Roth ne quittent pas réellement le monde de l'aventure pour retourner dans celui qu'ils ont quitté mais entrent *dans un autre* et déclenchent ainsi un nouvel « appel à l'aventure » ; une aventure qui se déroulera en partie au sein de la faction des Amity, puis chez les Candor dans le second tome. Plutôt qu'un *retour*, il s'agit ici aussi d'un mouvement vers un autre monde. Ainsi, les étapes *Maitre de deux mondes* et *Libre de vivre* ne peuvent avoir lieu pour le moment.

Tout comme avec Tahir, cette analyse structurelle de *Divergent* nous permet d'observer le schéma suivant, qui, s'il diffère de celui de Campbell, en conserve cependant la structure globale :



3.3 *Children of Blood and Bone*

3.3.1 *La séparation*

Comme nous allons le voir, les premières étapes du schéma du mono-mythe sont rigoureusement bien représentées chez Adeyemi. Il est toutefois intéressant de voir la manière dont elle les *dédouble* et les *multiplie*. Si nous observons le début du roman, Zélie se trouve dans son village natal et nous est présentée au cœur d'un conflit mineur. Par la suite, Adeyemi écrit :

Bisi runs through the doorway, her white hair flying behind her. Her small chest heaves up and down as she locks eyes with Mama Agba.

“What is it?” Mama asks.

Tears gather in Bisi’s eyes. “I’m sorry,” she whimpers, “I fell asleep, I—I wasn’t—”

“Spit it out, child!”

“They’re coming!” Bisi finally exclaims. “They’re close, they’re almost here!”

For a moment I can’t breathe. I don’t think anyone can. Fear paralyzes every inch of our beings.

Then the will to survive takes over.

“Quickly,” Mama Agba hisses. “We don’t have much time!” (p. 7)

Il s’agit là de l’arrivée des soldats venus collecter l’impôt et le texte que nous mettons en exergue suggère une certaine gravité dans la situation. Bien entendu, les enjeux sont importants. Si les autorités découvraient que Mama Agba forme des jeunes maji au combat, Zélie et ses camarades seraient exécutées sur le champ. Le passage a donc l’apparence d’un élément déclencheur. Or il n’en est rien, puisque Zélie sort relativement indemne de cette confrontation et celle-ci n’a aucun impact sur le déroulement de l’histoire.

Il en va de même pour la *crise* qui suit, lorsque le père de Zélie manque de se noyer. Adeyemi plonge le lecteur dans une certaine urgence, et les personnages quittent leur environnement familial (à la fin du chapitre 2) pour rejoindre la capitale, ce qui évoque l'étape de *l'appel à l'aventure*, le premier jalon dans l'étape initiale de la séparation. Or, ce n'est à nouveau pas le cas, puisque les personnages reviendront au village avant de le quitter pour de bon au chapitre 10. Ces deux étapes de l'histoire peuvent en somme donner une impression de *faux départ*, tant ils évoquent les étapes du mono-mythe sans être les réelles étapes de la séparation.

Les *véritables* étapes de la séparation sont toutefois identifiables pour les trois personnages. Au chapitre 9, Zélie et Amari entendent la vision de Mama Agba leur indiquant qu'elles doivent se rendre au temple car elles seules peuvent ramener la magie. Cela constitue bien sûr un arrachement à la sphère du connu et un *appel de l'aventure* pour les deux personnages : Amari a déjà quitté le palais royal et Zélie n'a d'autre choix que de quitter son village natal qui est en feu. Nous pourrions aussi considérer que la rencontre initiale entre Amari et Zélie (au chapitre 5) est en soi une prémisse de l'appel à l'aventure (qui contient aussi son « refus de l'appel », par ailleurs, puisque Zélie hésite par deux fois à venir en aide à Amari).

Inan, lui, a été lancé à la poursuite du parchemin détenu par Zélie par le roi (au chapitre 8). S'il n'est pas complètement détaché de sa sphère initiale, son appel à l'aventure—ou plutôt à la *course-poursuite*—a déjà été déclenché.

Le refus de l'appel intervient pour deux des personnages : Zélie et Inan. En ce qui concerne Amari—nous l'avons vu en 1.3 en étudiant la dimension pivotale des personnages—elle ne peut bien sûr pas refuser l'aventure puisqu'elle en est le déclencheur (pour des raisons quelque peu fragiles, nous l'avons démontré).

Pour Zélie, le refus revêt une forme classique dans la fantasy, qui s'accorde avec le réalisme psychologique du personnage et son manque de confiance. Nous citons le passage au chapitre précédent en 1.3.2 : Zélie ne se sent pas à la hauteur de la tâche qui lui incombe. Pour Inan, il est intéressant d'observer une certaine *inversion* au sein de cette étape, qui s'explique, toutefois, car son objectif nécessite une participation à « l'aventure » :

“**Let me go to Ilorin,**” I blurt out. My mind runs through the plan as I speak. I've seen a map of Ilorin before. The four quadrants of the floating village. A few hundred villagers, most lowly fishermen. We could take it with—“Ten men. That's all Admiral Kaea and I need. I'll find the scroll and bring Amari back. **Just give me a chance.**”

Father twists his ring as he thinks. I can hear **the rejection** sitting on his tongue. (p. 85)

Inan, contrairement aux protagonistes, est *demandeur* de l'aventure, qu'il se voit initialement refusée par le roi. Inan étant dans l'optique de prouver sa valeur—ce qui lui

permettrait par ailleurs de *réintégrer* sa sphère avec un statut différent—il est logique que la dynamique appel/refus de l’aventure soit inversée.

L’assistance surnaturelle est chez Adeyemi jointe à l’appel de l’aventure, puisque c’est Mama Agba et sa vision qui lancent Amari et Zélie en quête du temple—et leur permet de s’échapper du village qui brûle, au chapitre 9. Au sein du chapitre 11, nous pourrions aussi considérer la première manifestation de la magie d’Inan comme une aide surnaturelle *interne*, de son côté. Rappelons que cet élément est primordial d’un point de vue narratologique, car c’est la magie d’Inan qui lui permet de suivre la trace de Zélie, sans quoi le conflit se dissoudrait.

Nous observons aussi qu’Adeyemi opère un *second* trio d’étapes d’appel à l’aventure/refus de l’aventure/aide surnaturelle, ce qui contribuait sans aucun doute à notre impression subjective de redondance lors de la lecture sémantique. Nous évoquions précédemment le personnage de Lekan : le vieil homme qui apparaît au temple et permet à Zélie de se lier à la déesse céleste afin qu’elle puisse accomplir le rituel final et ramener la magie. À nouveau, Zélie argumente qu’elle n’est « pas assez forte » (p. 166, n.t.) et demande à Lekan de se lier lui-même à la déesse, ou de lier un autre maji. Bien entendu, cette option n’est pas possible. Zélie doit répondre à l’appel et accepter son sort : « “If I agree to this, you must awaken others.”

Lekan stifles a frustrated breath. “Sky Mother brought you here—”

“Please, Lekan. You have to. I can’t be the only one.” » (p. 168)

S’en suit le rituel, qui constitue dans les faits une autre intervention surnaturelle. Comme elle vient de le faire, Adeyemi répète cette même étape de l’appel, refus et aide surnaturelle. Ce passage, et le personnage de Lekan en lui-même, nous semblent d’ailleurs incarner l’aide surnaturelle par excellence, et ce au risque d’être stéréotypée. En effet, le personnage de Lekan sera tué au chapitre qui suit, ayant servi son rôle narratif. Par ailleurs, Adeyemi justifie la présence de Lekan de la manière suivante :

“I have been tracking the stone from Warri since it first washed ashore. I was following a lead on it in Ibeji when my spirit called me back here. I have to assume it was so I could meet you.” (p. 165)

À nouveau, le ressort narratif est facile. L’absence de Lekan dans toute la première partie du roman donne une impression de *deus ex machina* à son apparition et à la quantité d’informations capitales qu’il donne aux personnages.

Les étapes du *franchissement du premier seuil* et des *entrailles de la baleine* sont peut-être plus difficiles à identifier, compte tenu de la pluralité des personnages mais aussi de la nature du monde narratif d’Adeyemi. Pour Amari, le franchissement du seuil se faisait dès son départ du palais ; en outre, dès sa première apparition au chapitre 3. Son appartenance au groupe de Zélie vient ensuite la rattacher aux étapes que cette dernière traverse. Inan, en tant que force

d'opposition au début de l'histoire, ne fait que *réagir* aux mouvements des protagonistes. Il n'y a donc pas de seuil pour lui.

Nous pourrions considérer que le premier seuil est franchi par Zélie lorsqu'elle décide d'aider Amari, ce qui fait d'elle une complice dans son crime et la pousse à fuir. Adeyemi tente de marquer cette charnière lorsque Zélie, sur le point d'abandonner Amari à son sort, rejoint le conflit.

3.3.2 *Le parcours initiatique*

Chez Adeyemi, les *épreuves* du roman sont énoncées clairement lors du second appel à l'aventure que nous avons décrit ci-dessus, et l'autrice le mentionne lors d'un passage que nous citons en 1.3.1 : les protagonistes doivent récupérer trois objets magiques afin d'accomplir le rituel qui ramènera la magie. Adeyemi aggravait bien sûr les enjeux en mentionnant une date butoir :

“Wait,” Tzain exclaims. “That’s less than one moon away!”
 “What?” My heart seizes. “What happens if we miss it?”
 “Miss it and Orisha will never see magic again.” (p. 164)

Amari, Zélie et Tzain possédant déjà deux des objets magiques, leur première épreuve consiste à localiser et récupérer le troisième, ce qu'ils accomplissent au chapitre 33 lors de la bataille navale au sein de l'arène d'Ibeji.

Les trois sous-étapes identifiées par Campbell au sein du parcours initiatique—*À la rencontre de la Déesse, La tentatrice et L'affranchissement de la figure paternelle*—sont intéressantes à l'analyse de *Children*, car l'autrice semble jouer avec ces concepts. En effet, elle les inverse mais aussi les *répartit* parmi ses personnages. En ce qui concerne les deux premières, nous renvoyons à la partie 3.1.2, où nous précisions pourquoi la présence d'héroïnes, et non pas de héros, venait les malmener dans notre corpus. Notons toutefois qu'au chapitre 85, Zélie entre effectivement en contact avec la déesse mère—« Sky mother » (p. 518)—mais aussi avec sa propre mère, dans une sorte d'au-delà, alors qu'elle frôle la mort en ramenant la magie. En soi, il s'agit du motif épique de la rencontre avec la déesse, via la figure maternelle du divin, qui vient ramener la vie à Zélie, mais aussi symboliquement grâce au retour de la magie dans l'épilogue.

Enfin, la troisième sous-étape—*l'affranchissement de la figure paternelle*—intervient de manière différente pour chaque personnage narrateur. Pour Zélie, cette étape est un déchirement qu'elle ne choisit pas, et dont elle n'est pas l'instigatrice : mais c'est la mort de son père (p. 500) qui lui permet d'accomplir le rituel final. Pour Inan, qui n'est pas un héros mais un *anti-héros*, l'affranchissement est de manière logique un échec (nous l'avons vu au

Chapitre V, en 1.3.7) : Inan ne tue pas son père mais est mortellement blessé par ce dernier. Amari quant à elle, même si elle est une femme, est le personnage qui incarne ce motif œdipien le mieux, car c'est elle qui s'affranchit de son père—le roi Saran—en lui ôtant la vie dans l'objectif de prendre sa place : « “Do not worry,” I whisper as he takes his last breath. “**I will make a far better queen.**” » (p. 514)

Enfin, nous observons que les deux dernières sous-étapes—*l'apothéose et la dernière bénédiction*—ne font en réalité qu'une. Comme nous l'avons observé chez nos deux autres autrices, les étapes du mono-mythe que nous identifions se transforment et se bousculent. L'apothéose—à l'échelle de ce premier tome—est clairement identifiable au chapitre 80, alors que Zélie transmute le sang de son père pour nourrir sa magie et le venger, ce qui déclenche une multiplicité d'affrontements entre les personnages principaux du roman :

Baba's spirit tears through my being like the earth ripping in half. Every sound rings **louder**, every color shines **brighter**. His soul digs **deeper** into me than any magic I've ever felt, **deeper** than magic at all. It's not incantations that run through my veins.

It's his blood.

It's him.

The ultimate sacrifice.

The **greatest** blood magic I could wield.

“Kill her!” (p. 502)

Notons stylistiquement la présence de multiples comparatifs de supériorité, dont l'autrice se sert pour amplifier les éléments sensoriels. Puis, Adeyemi effectue les ruptures de paragraphes typiques de son style pour ponctuer chaque instant de la scène avant d'arriver à la conclusion marquée par le superlatif « greatest ». Cette *apothéose* s'étend sur cinq chapitres et vient s'achever au chapitre 85, lorsque la mère de Zélie la raccompagne en quelque sorte vers le monde des vivants—ce qui constitue « la dernière bénédiction ». Par ailleurs, ces cinq chapitres d'apothéose viennent en fait *contenir* les trois étapes que nous venons de décrire, puisque les événements narratifs qui leur correspondent se déroulent tous en leur sein.

3.3.3 La conclusion

Une fois de plus, nous observons la déviation dans le schéma du mono-mythe imposée par la forme sérielle de l'œuvre que nous analysons. La présence d'une suite vient interdire les différentes étapes de la conclusion et il nous faut étudier le court épilogue d'Adeyemi.

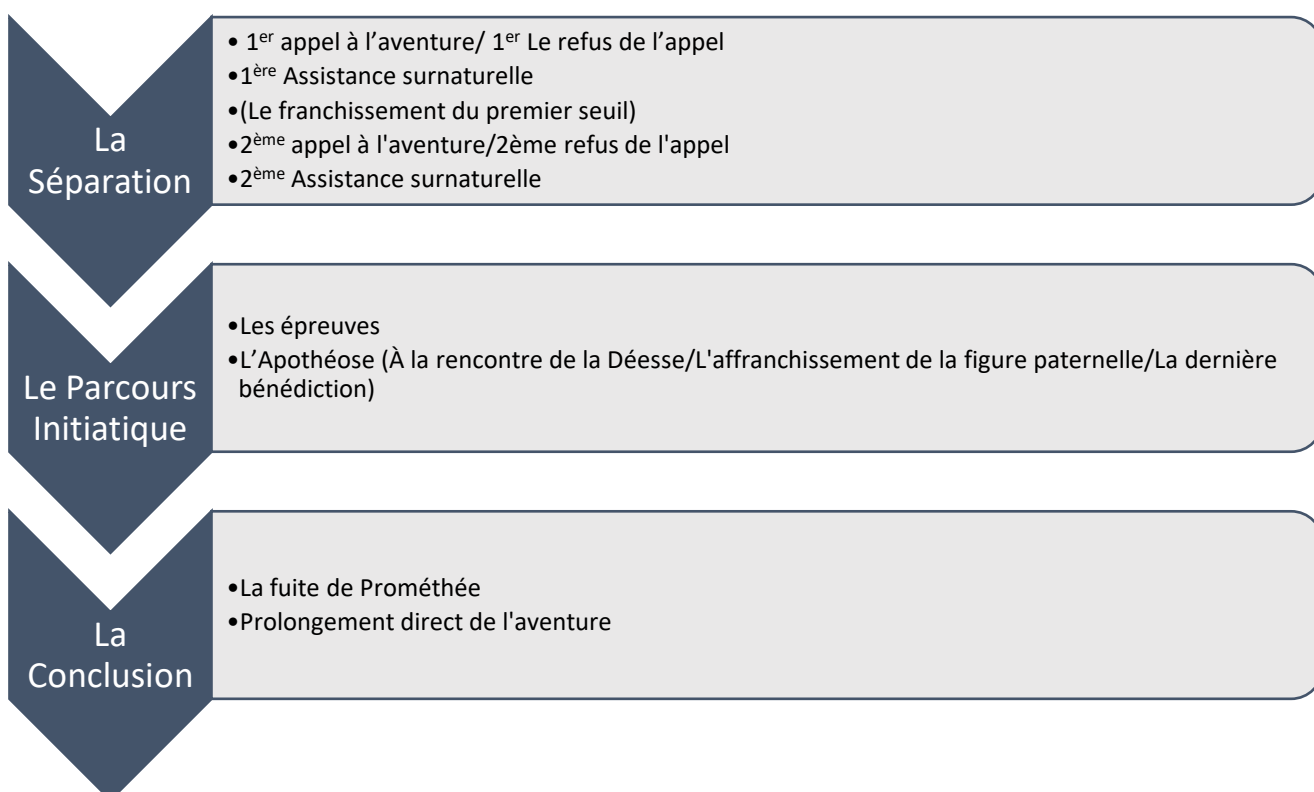
En premier lieu, le caractère extrêmement succinct de celui-ci est à mentionner : l'épilogue n'occupe que trois pages, soit 285 mots. Ensuite, il intervient directement après le retour cataclysmique de la magie au chapitre 84 et la rencontre entre Zélie et sa mère dans ce qui est en soi l'antichambre de la mort. Ainsi, Adeyemi laisse tout juste la tension redescendre avant d'achever brutalement son roman sur des inférences que le lecteur doit faire. Elle écrit

par exemple : « When I open my eyes, I want them to close. I want to see my mother. I want to be wrapped in the warm blackness of death, **not gazing at the purple hues staining the open sky.** » (p. 524)

Le segment en caractères gras prouve que Zélie et les autres personnages présents se trouvent à *l'extérieur*, alors que la bataille finale se déroulait à l'intérieur d'un temple en présence des soldats de l'armée royale. Adeyemi fait donc l'ellipse d'une fuite—qui se veut incarner *la fuite de Prométhée*—que le lecteur doit inférer alors que Zélie était inconsciente. Mais le quasi-*passage sous silence* de cette fuite nous conforte dans l'idée qu'Adeyemi manipule maladroitement la structure de son histoire. En effet, il est logique—au regard de nos propos concernant le seuil d'entrée dans le monde de l'aventure—que, s'ils ne sont pas réellement *entrés* dans le monde de l'aventure, les personnages aient du mal à en *sortir*.

Enfin, les dernières lignes du roman que nous avons analysées en 1.3 impliquent un dysfonctionnement du rituel, qui a potentiellement ramené la magie chez l'ennemi aussi bien que chez les maji. Si Tahir et Roth opéraient un retour vers *l'appel à l'aventure* subtil mais clairement identifiable, incarné par une traversée vers une autre sphère de leurs mondes narratifs, Adeyemi, elle, choisit de laisser le lecteur sur cette implicature qui, certes, laisse place à l'imagination, mais peut paraître abrupte. En promettant un conflit d'une plus grande envergure, qui interdit à ses personnages de quitter le monde de l'aventure, l'autrice achève son histoire, non pas grâce à un *retour* vers l'aventure mais dans un *prolongement* direct de celle-ci, notamment sans accompagner le lecteur au travers d'étapes de conclusions.

Notre analyse structurelle amène ainsi à la variation suivante du schéma de Campbell :



Si l'œuvre d'Adeyemi s'inscrit elle aussi dans la structure du mono-mythe, il est intéressant d'observer la manière dont la pluralité des personnages vient altérer ce schéma. Tout comme chez nos deux autres autrices, nous retrouvons l'altération imposée par la sérialité mais aussi la simultanéité de certaines étapes. Néanmoins, parmi les trois œuvres du corpus, celle d'Adeyemi est peut-être celle qui *adhère* le moins au schéma. Nous pensons particulièrement à la fragilité de son seuil d'entrée dans le monde de l'aventure, à l'absence des étapes de conclusion qui serviraient de transition au second tome ou au dédoublement des événements de « la séparation ».

Lors de la lecture sémantique, le début du roman d'Adeyemi nous semblait redondant, et la fin abrupte. Il s'agit bien sûr là d'une évaluation entièrement subjective. Toutefois, notre analyse met en évidence que ces fragilités narratologiques viennent directement correspondre aux *entorses* qu'Adeyemi effectue vis-à-vis du mono-mythe ; des entorses qui, elles, sont observables de manière plus formelle. Ceci pourrait ainsi suggérer une corrélation entre une narration parfois fragile et un degré de variation trop grand vis-à-vis du schéma du mono-mythe.

3.4 Observations

Comme nos analyses le démontrent, les différentes charnières des romans du corpus YA s'inscrivent effectivement dans le schéma du mono-mythe, confirmant notre hypothèse de recherche. La « super-structure » en trois parties nous semble ainsi indéniable, mais il est intéressant de noter la manière dont le schéma linéaire devient en réalité *circulaire* pour nos trois œuvres, puisqu'il retourne vers un *appel à l'aventure*, lui-même déclencheur du second volume, pour chacune.

Nous observons aussi la *fragilité* de cette transformation, notamment chez Adeyemi. Dans *Children*, au moment de la rencontre entre les deux personnages narrants féminins, rien ne lie encore Amari et Zélie et cette dernière pourrait—sans impact sur sa vie personnelle—abandonner la princesse à cet instant. Seul son réalisme psychologique et son désir d'aider les opprimés l'en empêchent. De la même manière, nous aurions pu concevoir le seuil de non-retour que nous avons identifié en 3.3.1 au moment où le personnage de Mama Agba fait état de sa vision. Mais, ici encore, les personnages pourraient fuir sans se rendre au temple. Les propos de Bell au regard de ce seuil s'imposent ainsi à nous :

In order to get from beginning to middle—the first doorway—you must create a scene where your Lead is thrust into the main conflict **in a way that keeps him there**. [...] The key question to ask

yourself is this: Can my Lead walk away from the plot right now and go on as he has before? If the answer is yes, you haven't gone through the first doorway yet. (2004, p. 35)

Pour développer cette idée, il faut mentionner qu'il existe une multitude de manières de « maintenir le personnage dans le conflit ». La source de ce maintien peut être *interne* au personnage, elle émane en outre d'un besoin vital qui l'oblige à entrer dans le conflit ou à ne pas *retourner* vers la situation initiale. Ou bien, elle peut être *externe*, c'est-à-dire *physique*. Le genre de l'horreur se prête très bien à cela, puisque la source du « maintien conflictuel » n'est autre que le *lieu physique* dans lequel se déroule l'histoire. Tout l'investissement du spectateur/lecteur dépendra de la nature close de ce lieu. Une histoire d'horreur dans laquelle les protagonistes peuvent à tout moment échapper au danger n'aurait aucun sens—à moins qu'une motivation *interne* aux personnages les force à ne pas s'enfuir.

Par ailleurs, nous sommes amenés à penser que la combinaison des *deux* types de *maintien narratologique*—interne et externe—ne fait qu'accroître l'investissement du lecteur. L'exemple de *Harry Potter* (Rowling, 1997-2007), au sein des littératures de l'imaginaire, est très pertinent. De manière interne, c'est son désir de ne pas résider chez les Dursley—et, par extension, dans le monde non-magique—qui pousse Harry à rejoindre le lieu clos qu'est le château de Hogwarts. Ainsi, une fois au sein de ce lieu clos dans lequel la majorité des péripéties se déroulent, Harry est à la fois maintenu dans les péripéties *physiquement* par les murs du château *et* mentalement par son refus d'appartenir à l'autre monde. Nous pourrions aussi citer *The Hunger Games* (Collins, 2008), dans lequel Katniss est à la fois maintenue dans le conflit de manière interne—par son désir de survie—et de manière externe via la nature close de l'enceinte des jeux.

Ce phénomène de *double maintien* était clairement observable chez nos deux autres autrices. Chez Tahir, Laia n'a aucune possibilité de revenir en arrière une fois qu'elle s'est échappée : ses grands-parents ont été assassinés et sa maison brûlée. Si elle veut retrouver son frère, elle n'a d'autre choix que de faire avancer l'intrigue et s'infiltrer dans l'académie de Blackcliff. La situation est identique pour Elias : une fois son choix effectué de concourir dans les « trials », il ne peut plus faire machine arrière et il est, dès le départ, aussi maintenu par les circonstances à l'académie.

Il en va de même chez Roth : une fois son choix fait, Tris ne peut que passer et réussir les épreuves d'intégration chez les Dauntless, sans quoi elle deviendra « factionless ». Elle est aussi confinée à leur quartier général ainsi que, plus largement, à la ville de Chicago entourée de palissades. La charnière narrative est clairement perceptible dans les deux romans et le lecteur sait que les personnages sont *coincés* au-delà de ce seuil et forcés d'évoluer dans leur nouvelle sphère dans la deuxième partie de l'histoire.

Or, ce n'est pas le cas chez Adeyemi et il nous semble qu'il s'agit là d'une autre fragilité de son histoire. La seule motivation qui maintient Zélie et son groupe dans le conflit principal est interne : il s'agit du désir de rébellion et de vengeance de cette dernière. Or, ce sentiment est sujet au changement et fragilisé à des moments clefs du roman, ce qui génère des *portes de sortie* narratives, en quelque sorte. Adeyemi, consciemment ou non, met elle-même en exergue cette possible échappatoire pour les personnages. Avant la conclusion du roman, l'autrice écrit (dans un chapitre narré par Zélie) :

“What do we do?” If we're this close to the Olasimbo Range, Zaria's at least a three days' ride away. Even if I had my magic, we wouldn't get to Zaria in time, let alone be able to set sail for the sacred islands.

Tzain looks at me like I've slapped him in the face. “We run. We find Baba and get the hell out of Orisha.”

“**He's right.**” Amari nods. “I don't want to retreat, but my father has to know you're still alive. If we can't make it to the island, we need to get to safety and regroup. Figure out another way to fight.” (p. 456)

Bien sûr, la motivation de Zélie ne tardera pas à se réaffirmer, mais le simple fait que les personnages *évoquent* la fuite signifie qu'ils *peuvent* fuir—et donc s'extirper du monde de l'aventure et du conflit aux yeux du lecteur.

Au sein du roman, il y a certes un seuil d'entrée dans le monde de l'aventure, marqué par le départ du village et de la sphère du connu—il est identifiable à la rupture chapitrale entre les chapitres 9 et 10—mais la cohésion même de ce monde est fragilisée par les potentielles échappatoires et le fait que ce seuil ne soit pas un seuil de *non-retour*.

Nous observons ainsi que, contrairement à Roth et Tahir, Adeyemi ne crée pas réellement de *microcosme*—comme l'académie de Blackcliff et le quartier général des Dauntless l'étaient respectivement pour les deux autrices. Zélie, Amari et Inan évoluent au sein du royaume d'Orisha, mais leur aventure ne les propulse pas au sein d'une sphère particulièrement délimitée, ce qui vient malmenner les notions essentielles de « franchissement du premier seuil » et des « entrailles de la baleine » et ainsi fragiliser la cohésion de l'histoire d'Adeyemi.

Par ailleurs, au vu de ce remaniement du mono-mythe, nous en venons à penser à la structure des romans de la série *Harry Potter*. Celle-ci ayant véritablement amené le format sériel dans la littérature jeunesse et YA, nous soupçonnons que sa structure ait influencé profondément le genre. Une étude approfondie serait de rigueur, mais un regard succinct nous pousse déjà à penser que la série adhère encore davantage au mono-mythe, tout en adaptant sa nature au format sériel qu'elle est venue imposer.

En effet, chaque roman de la série *Harry Potter* débute dans le monde « normal », le monde des « muggles », des non-sorciers. Et « l'appel à l'aventure », s'il est incarné par Hagrid dans le premier volume, n'est autre que le désir profond de Harry de rejoindre le monde des

sorciers auquel il appartient à chaque début d'année scolaire jusqu'au volume 6. Le « refus de l'appel » est altéré car, à l'opposé de Blackcliff chez Tahir, « Hogwarts » est un lieu de félicité pour Harry et le personnage exprime régulièrement que l'école est pour lui un foyer. Néanmoins, Rowling place systématiquement des obstacles sur le chemin de Harry à cette étape, ou tout du moins une forme de résistance. Aux deux premiers volumes, ce sont les Dursley, sa terrible famille adoptive, qui tentent d'empêcher Harry de rejoindre l'école. Au volume trois, Harry craint d'avoir été exclu car une altercation avec la sœur de son oncle le force à utiliser la magie alors qu'il n'y est pas autorisé à l'extérieur de l'école. Au quatrième volume, Harry doit négocier la venue des Weasleys afin de passer l'été chez son ami Ron avant de rejoindre Hogwarts. Au volume cinq, Harry est à nouveau forcé d'utiliser la magie en dehors de l'école et fait cette fois-ci face à une réelle menace d'expulsion.

L'étape de « l'aide surnaturelle » prend la forme des divers éléments qui permettent finalement à Harry de rejoindre Hogwarts : Hagrid, dans le volume 1 ; la voiture volante de Ron, dans le volume 2 ; le « Knightbus » dans le volume 3 ; les Weasleys dans le volume 4 ; Dumbledore qui intervient lors de son procès dans le volume 5 ; Dumbledore, à nouveau, qui récupère Harry chez les Dursley au volume 6 ; les membres du « Order of the Phoenix » venus escorter Harry au volume 7. Le *franchissement du premier* seuil n'est autre que le voyage en train à bord du Hogwarts Express (volume 1, 3, 4, 5 et 6), la locomotive qui mène Harry aux portes du château. Quant aux *entrailles de la baleine*, c'est l'arrivée au château d'Hogwarts du volume 1 au volume 7, le château incarnant le microcosme au sein duquel les péripéties se dérouleront.

Le parcours initiatique, s'il diffère à chaque volume, se déroule systématiquement dans l'enceinte d'Hogwarts, sauf pour le septième volume, qui toutefois y revient lors des scènes finales. Et l'intrigue de chaque volume voit se profiler une apothéose au sein de celui-ci : l'affrontement face à diverses formes de Voldemort (au volumes 1, 2, 4, 5 et 7), le sauvetage de Sirius Black au volume 3 et la mort d'Albus Dumbledore au volume 6.

C'est lors de l'étape de « la conclusion » que le format sériel *chamboule* quelque peu les étapes, car « la fuite de Prométhée » et « l'aide venue du monde extérieur » interviennent généralement *avant* « le refus de quitter le monde de l'aventure ». En effet, Harry, heureux et à sa place dans le monde des sorciers, exprime systématiquement son regret de quitter Hogwarts à chaque volume, incarnant le « refus de quitter le monde de l'aventure ». Mais, avant cela, il doit s'extirper des dangers qui le menacent au sein de chaque roman. Pour ne citer que quelques exemples : il doit échapper à Tom Riddle dans l'ancre de la « Chamber of Secrets » dans le deuxième volume et échapper à un Voldemort ressuscité au volume 4. Et Harry reçoit systématiquement de l'aide surnaturelle à chaque roman. C'est ensuite qu'intervient « le refus de quitter le monde de l'aventure » que constitue le monde de la magie à plus grande échelle.

Enfin, la *traversée du seuil de retour* s'effectue à bord du Hogwarts Express, en résonance avec le seuil d'entrée qu'il incarne également à chaque début de roman. Rowling crée ainsi un double mouvement cyclique pour le lecteur : un mouvement interne à chaque volume (aller/retour à bord du train) *et* qui se répète de volume en volume.

Rowling ne brise ce cycle qu'à la toute fin de sa série, lorsque Harry voit ses propres enfants monter à leur tour à bord du Hogwarts Express, qui cette fois ne reviendra pas car l'histoire s'achève. Harry n'est ainsi « maître des deux mondes » (du monde des Muggles et du monde des sorciers) et « libre de vivre » (car il a vaincu Voldemort au volume 7) qu'à la toute fin de son histoire au septième tome qui s'achève sur : « All was well. » (Rowling, 2007, p. 759)

De la même façon, les œuvres de notre corpus viennent donc manipuler la structure du mono-mythe, la transformer et parfois même la plier, sans toutefois la briser.

4. Identification des patrons narratifs

Après avoir montré pour les œuvres de notre corpus qu'elles suivent la structure (certes adaptée) du mono-mythe, il convient d'étudier leurs intrigues plus en profondeur. Au chapitre III (en 2.4.3) nous exposons la notion de « plot pattern » que nous traduisons par « patron narratif », en ce que ces patrons donnent leurs formes à toutes les histoires qui, peu importe leur genre, les transforment et les déforment tout en les réinventant. Ainsi, notre hypothèse est que les intrigues des œuvres du corpus suivent certains de ces patrons. Nous renvoyons donc au regroupement théorique effectué au chapitre III.

4.1 *An Ember in the Ashes*

Au regard des personnages de Tahir, il est utile de revenir aux chapitres introductifs de Laia et d'Elias, qui permettent immédiatement d'identifier leurs objectifs respectifs : Laia, suite à l'enlèvement de son frère Darin, est prête à tous les sacrifices pour le secourir. Elias, en opposition à la violence de l'empire de Martials qui l'a transformé en soldat, ne rêve que de s'échapper.

Au premier abord, il est possible de se méprendre et penser que les objectifs de Laia et Elias changent au cours du roman. Durant la majorité du premier volume, l'objectif principal de Laia est de récolter des informations pour la Résistance. Néanmoins, son réel objectif ne change jamais. La seule raison pour laquelle elle devient espionne est le marché qu'elle a conclu

avec la Résistance afin que ces derniers libèrent son frère. De même que, lorsqu'elle prend la peine de faire exploser l'académie de Blackcliff au chapitre 50 afin de libérer Elias, c'est car la Résistance l'a trahie et qu'Elias est le seul capable de la guider jusqu'à la prison de Kauf où son frère est emprisonné :

'You get me out of Blackcliff. You guide me to Kauf Prison. And you help me break my brother out of there.' [...] you're the only person I know who's ever been there. You have the skills to help me survive the trip north. That tunnel of yours – no one knows of it. We can use it to escape.' (p. 440)

En somme, la ligne directrice de l'intrigue ne change jamais. Le patron narratif qui façonne l'intrigue de Laia est celui que Tobias (1993) appelle « rescue » ou *le sauvetage*. En ce qui concerne Elias, nous observons le même phénomène. Si la majeure partie des « péripéties » auxquelles Elias fait face sont les quatre épreuves des Trials, son objectif demeure inchangé : être libre de l'empire. Et la seule raison qui l'empêche de concrétiser son désir dès le début du roman est la prophétie de Cain, qu'Elias choisit de croire. Au cours des Trials, Elias réalise qu'il existe un moyen de réconcilier sa situation actuelle et son désir de liberté, nous l'avons mentionné précédemment. Le patron narratif d'Elias est donc celui de *l'évasion* et sa prison n'est autre que Blackcliff—ou, à plus grande échelle, l'empire des Martials.

Une fois ces patrons identifiés, nous observons cependant que—comme la structure du mono-mythe pour laquelle l'étape des épreuves était altérée—la réalisation de ces derniers est *ralentie*, ou *étirée*, du fait de la nature sérielle des romans. En effet, même si elle ne dévie jamais de son objectif, Laia est *ralentie* tout au long de ce premier roman par le temps qu'elle passe au service de la Résistance. Et Tahir n'actualisera l'étape finale de son patron narratif qu'au second volume, lorsque Laia libère enfin Darin (*A Torch Against the Night*, 2016, chapitre 55). Il en va de même pour Elias, avec une légère variation. Dans ce premier roman, Elias est lui aussi freiné dans sa tentative d'évasion car il doit se confronter aux Trials. Néanmoins il parvient à s'évader d'un premier niveau de sa prison : l'académie de Blackcliff, que Laia et Elias quittent au chapitre 50 de ce premier volume. Elias n'est toutefois pas encore libéré de l'empire, puisque Laia et lui-même sont immédiatement pourchassés.

L'évasion et le sauvetage semblent ainsi être les deux patrons qui donnent forme aux deux intrigues de Tahir et viennent converger au dernier chapitre lorsqu'Elias et Laia s'évadent de Blackcliff au secours de Darin. Toutefois, la lecture attentive de l'œuvre nous permet d'identifier clairement d'autres patrons, aussi nous en faisons l'analyse détaillée ci-dessous.

4.1.1 *Entre multiplicité et superposition des intrigues ?*

Nous venons de confirmer que l'*évasion* et le *sauvetage* forment l'intrigue principale— « main plot » en anglais. Cependant nous identifions clairement d'autres patrons, ce qui nous amène à formuler une nouvelle hypothèse au regard de ces patrons : leur pluralité.

En effet, nous pensons qu'au-delà des patrons narratifs qui façonnent la double intrigue principale de Tahir, l'autrice met aussi en action d'autres patrons de manière sous-jacente. Ainsi, ces patrons viennent se superposer l'un à l'autre et convoquer ce que le lecteur *connait*, créant ainsi une résonance narrative plurielle.

Si Laia a certes l'objectif de sauver son frère Darin, ce premier roman la place dans une succession de situations (sur le plan rapproché) qui rappellent de près les patrons narratifs que nous avons rassemblés au chapitre III, grâce à la convergence théorique que nous avons effectuée au regard de Tobias, Booker, Polti et Bell. Si nous procédons chronologiquement, les premiers chapitres génèrent trois situations : *la perte des siens* (les grands parents de Laia sont tués sous ses yeux au chapitre 3), *l'enlèvement* (l'enlèvement de Darin dans ce même chapitre) puis *la course-poursuite* (ou *the chase*) lorsque Laia s'enfuit dans les catacombes pour échapper aux soldats qui viennent d'assassiner ses grands-parents.

Ensuite, le temps que Laia passe à Blackcliff (du chapitre 13, p. 114 jusqu'au chapitre 50, p. 448) constitue en soi l'*aventure* par excellence. Laia pénètre dans un monde inconnu, sans aucun moyen de retourner vers le familier (ce dernier ayant été réduit en cendres), et se retrouve piégée dans ce monde face à tous ces dangers, un monde dont elle finira par s'échapper. Si le sauvetage est une intrigue qui s'étend en réalité au-delà de ce premier tome, l'aventure vient quasiment se superposer à elle dans ce premier roman, dont elle occupe la majeure partie. Et, au sein même de cette aventure, plusieurs autres sous-intrigues et situations narratives sont déployées : comme le *mystère* autour de l'identité de certains personnages. Laia surprend par exemple une conversation entre Keris Veturia et la créature qu'est le Nightbringer (p. 226), dont nous ignorons tout. Cette sous-intrigue changera de statut au second volume, lorsque le Nightbringer prendra plus d'importance. Cette notion de mystère entoure aussi un personnage que nous n'avons pas mentionné : Cook, l'esclave des cuisines dont le visage est couvert de cicatrices. À plusieurs reprises, Cook est présentée comme un personnage très énigmatique : elle semble connaître le passé du Nightbringer (pp. 348-349) et nous n'apprenons jamais son véritable nom. Son identité n'est par ailleurs révélée qu'au troisième tome.

La *découverte de soi*, comme nous l'avons démontré au chapitre V (1.1), est aussi indéniablement présente. La *romance*, qui prend de multiples formes dans ce premier roman, doit aussi être prise en compte. Chez Laia, elle s'exprime pour le jeune rebelle, Keenan, dont

nous avons peu parlé jusqu'ici car il occupe un rôle mineur dans ce premier volume. Cependant, leurs multiples interactions mènent Laia à formuler ses sentiments pour lui au chapitre 45 :

Your heart wants Keenan, and yet your body is alight when Elias Veturius is near. I push the words away. I want this. I want Keenan. And he wants me back. I try to lose myself in the feel of his hand tangled with mine, in the silk of his hair between my fingers. (p. 413)

Nous avons déjà parlé de la romance qui se tisse entre Laia et Elias mais, au regard des patrons narratifs, elle se définit aussi comme une *romance interdite* (ce que Polti appelait « aimer l'ennemi »), Elias étant un Martial et Laia une Scholar. Ceci est particulièrement mis en valeur au début du roman où Laia le formule dans ses pensées : « *Stop, Laia. Stop thinking of [Elias]. If he's thoughtful, then there's devilry behind it. If there's fire in his eyes, it's a lust for violence. He's a Mask. They're all the same.* » (p. 144). De manière sous-jacente, même si Laia n'en a pas conscience lors de ce premier roman, elle se trouve aussi dans un rapport de rivalité avec Helene, à qui Elias voue aussi des sentiments.

Enfin, Tahir se joue de ce triangle (voire *quatuor*) amoureux, puisqu'au second tome elle inverse la donne. Elias est maintenant l'allié de Laia, la romance n'est donc plus interdite. Keenan, en revanche, avec qui la relation de Laia progresse jusqu'à la relation sexuelle explicite textuellement (*A Torch Against the Night*, 2016, p. 295), se révèle être un ennemi. Romance interdite devient légitime et romance légitime devient interdite.

Pour Elias, le roman met bien sûr en scène les patrons de la romance que nous venons de mentionner, en tant que participant de cette relation—à la fois vis-à-vis de Laia mais aussi d'Helene Aquilla. Si le temps passé à Blackcliff est pour Laia une aventure, il s'agit davantage d'une mise en scène de la *rivalité* pour Elias, puisqu'il lutte face aux personnages d'Helene, Zak et Marcus, qui sont les trois autres prétendants au titre d'empereur durant les Trials. Cette rivalité est particulièrement véhémente entre Elias et Marcus, car les deux jeunes hommes sont à la fois rivaux face au titre mais aussi d'une certaine manière au regard d'Helene, pour qui Marcus voue un désir pervers et non-réciproque. Vis-à-vis de Laia, Elias est amené à secourir cette dernière à plusieurs reprises (aux chapitres 21 et 34, pour ne citer que deux occurrences) ce qui illustre une situation narrative de *sauvetage*.

Pour Elias, il s'agit aussi de mettre en scène le patron de la *tragédie*. Tout comme Macbeth, il est face à une prophétie (au chapitre 8) qui le poursuivra au-delà des pages de ce premier tome. Par ailleurs, sa lutte interne pour ne pas se conformer à cette prophétie—mise à l'épreuve à chaque étape des Trials—appelle aussi la *découverte de soi*, qu'Elias poursuivra aux tomes suivants. Pour lui, les deux patrons ne viennent plus faire qu'un et prennent une importance capitale. Nous considérons que, si son désir d'évasion est ce qui rythme les événements sur le plan concret, sa tentative désespérée de ne pas être le héros de sa propre tragédie est ce qui prend le plus de place de manière abstraite dans son esprit.

La situation « haine des proches », décrite par Polti, nous paraît particulièrement adéquate pour décrire cette dimension d'Elias. En effet, la relation conflictuelle qu'il entretient avec sa mère, Keris, et l'absence de son père constituent des situations que les lecteurs peuvent être amenés à reconnaître, quel que soit l'âge de ces derniers. Il nous semble que le rapport parent/enfant est en effet d'une complexité telle qu'il échappe à l'enfance ou à l'adolescence et que certains adultes en souffrent tout aussi bien. De la même manière « devoir sacrifier les siens » intervient également (chapitre 38) lorsqu'Elias doit tuer ses camarades dans le camp adverse afin de protéger ses propres soldats.

Enfin, et ce dès le départ, Elias véhicule aussi le patron narratif du « One apart » (Bell, 2004) que nous traduisons par le terme anglophone utilisé en français : l'*outsider*. Néanmoins, Elias le fait de façon inversée. Pour Bell, ce patron narratif est illustré par les éléments suivants :

- The Lead is an anti-hero, one who does not wish to be associated with a larger community but rather lives according to a personal moral code.
- Something happens to draw the Lead into a larger conflict.
- The Lead must decide whether to take a stand or not.
- The Lead either retreats to his own, self-enclosed world again; or he decides to join the community. (Bell, 2004, p. 190)

Or, le personnage d'Elias produit un effet miroir de ces éléments ou une inversion de polarité. Sa communauté (les Martials et l'académie de Blackcliff) possède des valeurs auxquelles il n'adhère pas et nous avons mentionné à plusieurs reprises qu'il avait son propre code moral. Néanmoins, les Martials étant décrits comme cruels, sadiques et violents, Elias n'est pas un anti-héros mais un *héros*. Ce sont les « Trials » qui poussent Elias à pénétrer dans un conflit de plus grande envergure et donc à rejoindre, malgré lui, la communauté qu'il venait de se décider à quitter.

4.1.2 Intrigue, sous-intrigue et situations narratives

Ayant passé en revue les événements constitutifs de l'histoire du roman de Tahir (et la caractérisation qu'elle déploie), nous constatons que ces patrons narratifs sont effectivement multiples. Toutefois, il nous semblerait erroné d'affirmer qu'ils revêtent tous la même importance. À titre d'exemple, si la romance est une partie indéniable de la double intrigue, elle n'est en aucun cas l'intrigue principale. Ni Elias, ni Laia n'ont pour objectif primordial de conquérir ou pousser l'autre à l'aimer, et leurs actions en tant que personnages « pivots » ne vont pas dans ce sens. Néanmoins, la romance existe et occupe une vraie place dans le roman, de même que la notion de course-poursuite a aussi sa place et contribue à la tension narrative—

elle en est à la source, même, comme nous l'avons montré. Mais cette dimension de l'histoire occupe encore « moins de place » que la romance, du fait de sa présence ponctuelle. Si sa structure (un personnage en poursuit un autre) est identique au patron narratif classique de la course-poursuite, elle est réduite en une *situation narrative*. Ainsi, nous proposons la hiérarchisation suivante :

- *L'intrigue principale* (ou « main plot ») sera celle qui articule les événements principaux de l'histoire, événements eux-mêmes dépendants des personnages et de leurs actions en vue d'accomplir leur objectif. L'intrigue principale sera celle qui met en œuvre le-s patron-s narratif-s. Par ailleurs, certains patrons pourront se *superposer* à ce niveau-là.

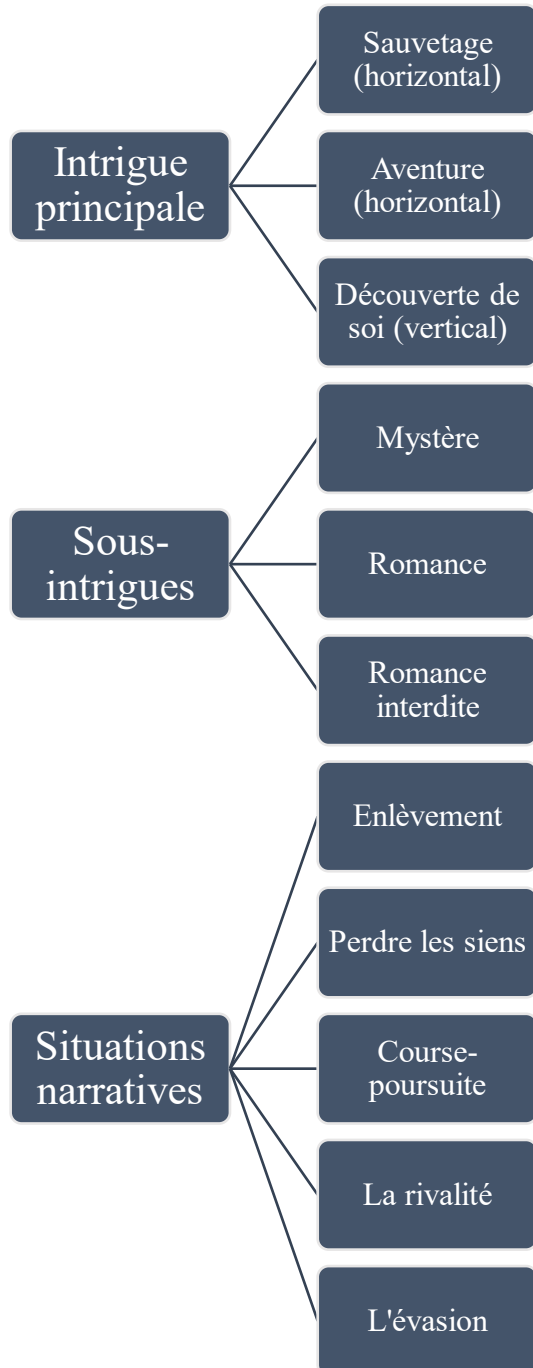
En effet, certains patrons opèrent à un niveau horizontal, ou *concret*. Ils se déroulent sur les plans physiques, spatiaux et temporels et leur avancement peut être mesuré. Par exemple, au moment où elle pénètre à Blackcliff, Laia est plus proche de l'achèvement de son objectif qu'elle ne l'était juste après l'enlèvement de son frère. Si l'enlèvement de Darin constitue le point A, le recrutement de Laia par la Résistance constitue le point C, après qu'elle a trouvé la Résistance (ce qui constituerait le point B). D'autres patrons, comme « la découverte de soi », par exemple, opèrent à un niveau vertical, en somme de manière *abstraite*. Ils interviennent ainsi dans l'esprit et la psyché des personnages et ne sont ainsi pas mesurables de manière concrète, ou précise. Au moment où elle entre à Blackcliff, Laia a commencé à développer son courage, mais la différence entre la Laia du début du roman paralysée par la peur et celle qui détruit l'académie lorsque le roman s'achève est *psychique*, pas physique.

- La, ou plutôt *les, sous-intrigues* (« sub-plots ») répondront aussi aux patrons narratifs mais seront sous-jacentes à l'intrigue. En outre, elles occuperont moins de place et seront en quelque sorte *imbriquées* aussi bien que *juxtaposées* à un niveau d'importance moindre. Par ailleurs, leur résolution pourra être indépendante ou co-dépendante de la résolution de l'intrigue principale et s'effectuer au sein du premier tome comme au sein des tomes suivants.

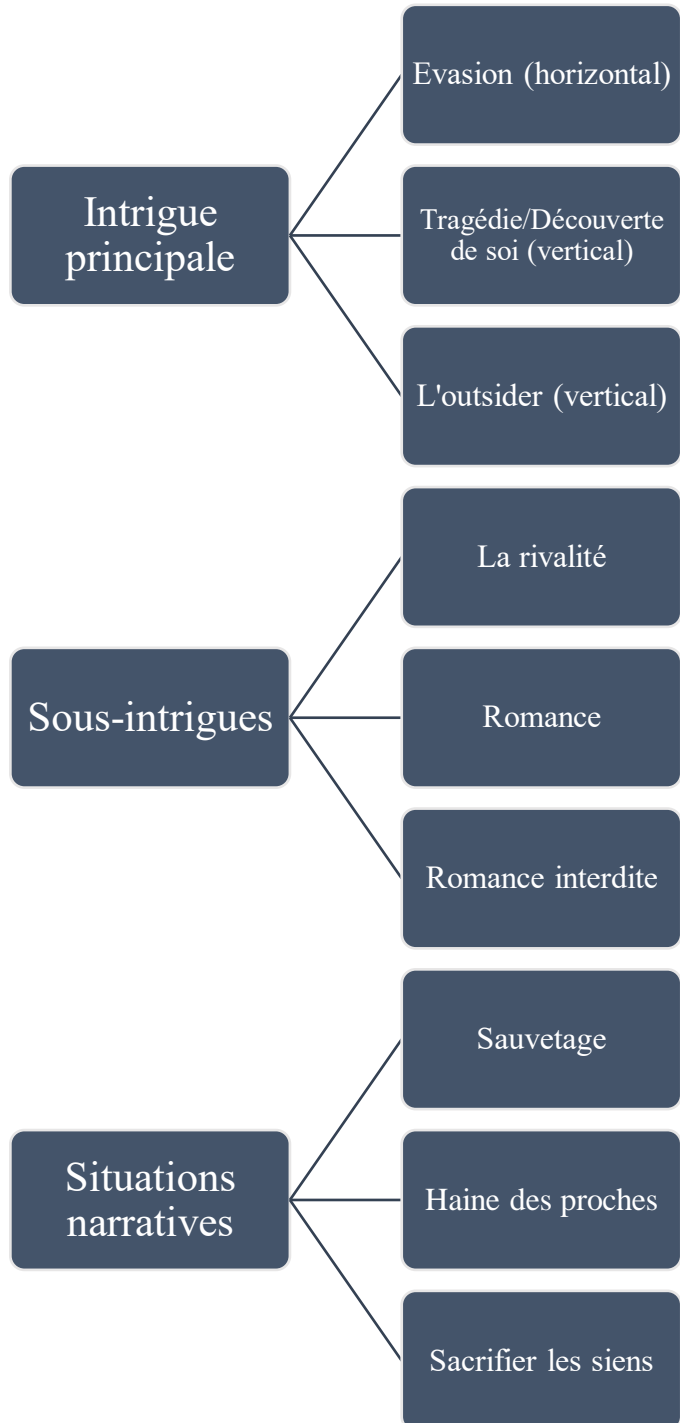
- Les *situations narratives*, elles, incarnent en soi les éléments des patrons narratifs, mais elles sont réduites à leur plus petit appareil. Elles occupent encore moins de place tout en convoquant néanmoins la résonance narrative chez le lecteur, l'identification d'une situation connue car présente dans la fiction de manière constante.

Ainsi, nous schématisons ces différents éléments pour l'œuvre de Tahir ci-dessous :

Laia



Elias



4.2 *Divergent*

L'analyse de *Divergent*, une fois le schéma de Campbell établi comme « superstructure », révèle également la présence de patrons narratifs. Tris, dès l'incipit, exprime l'objectif qui sera la force directrice de l'intrigue principale : quitter l'austérité de son enfance et se découvrir via l'aventure au sein des Dauntless. Ce désir qu'elle nourrit, combiné avec la comparaison au mono-mythe que nous venons d'établir, nous pousse immédiatement à nous orienter vers le patron narratif de *l'aventure*, auquel viendra se combiner des sous-intrigues et des situations narratives.

4.2.1 *Le patron narratif de l'aventure « par excellence »*

Si nous ne nous sommes pas attardés à décrire dans le détail chaque étape des patrons narratifs identifiés chez Tahir—car l'analyse de la caractérisation pivotale rendait une étude en détail redondante—il semble pertinent de le faire pour Roth, tant l'intrigue principale de son œuvre suit les différentes étapes décrites par Ronald Tobias et Booker pour le patron de *l'aventure*. Ce dernier décline ce patron en cinq étapes (Booker, 2004, pp. 105-6) :

« Anticipation and fall into the other world »

Les premiers chapitres de *Divergent* s'attèlent à présenter l'héroïne tout en rendant compte de son environnement immédiat, une étape que Booker explicite ainsi :

When we first meet the hero, heroine or central figures, they are likely to be in some state which lays them open to a shattering new experience. Their consciousness is in some way restricted. They may just be young and naive, with only limited experience of the world. They may be more actively curious and looking for something unexpected to happen to them. They may be bored, or drowsy, or reckless.

But for whatever reason, they find themselves suddenly precipitated out their familiar, limited existence, into a strange world, unlike anything they have experienced before. (2004, p. 105)

Cette première phase d'*anticipation* à laquelle est accolée la « chute au sein de l'autre monde », dont la formulation rappelle bien entendu *Alice in Wonderland* (Carroll, 1865), est clairement identifiable comme s'étendant du chapitre 1 au chapitre 6 inclus de *Divergent*, comme nous l'avons démontré aux parties précédentes. Même s'il est *choisi* par Tris, le passage au cœur du monde des *Dauntless* constitue le franchissement de ce premier seuil narratif évoqué par Booker, qui marque à la fois l'entrée dans le deuxième acte du schéma narratif aristotélicien et celle décrite par Booker au niveau du patron narratif : « Initial Fascination ».

« Initial fascination »

Cette étape est décrite par Booker comme « exaltante » pour le personnage (2004, p. 105) qui fait ses premiers pas au sein du nouveau monde dans lequel il vient de pénétrer. Néanmoins, au regard du texte, on peut voir que Roth anticipait déjà sur cette étape dès le commencement de l'histoire et bien avant le franchissement du premier seuil narratif, étant donné que Tris voue secrètement une admiration aux Dauntless. Par la suite, dès le premier seuil franchi, Roth traduit la fascination de Tris grâce à la description minutieuse et hyperbolique de son nouvel environnement. Elle le fait par exemple via celle de ce que les *Dauntless* nomment « *The Pit* » (*Divergent*, p. 63), ou encore via les questions de Tris :

People are everywhere, all dressed in black, all shouting and talking, expressive, gesturing. I don't see any elderly people in the crowd. Are there any old Dauntless? Do they not last that long, or are they just sent away when they can't jump off moving trains anymore?

[...]

“This is incredible,” says Christina, as we all move away from the railing.

“**Incredible** is the word,” I say, nodding. »

[...]

« There is something **wonderful** about Dauntless chaos. (p. 64)

Booker, lors de la description de cette étape, mentionne également que le nouveau monde n'est pour le personnage « pas un endroit où ils se sent chez lui » (2004, p. 105, n.t.). Et, effectivement, les indices stylistiques sont là pour traduire, malgré la fascination, le *malaise* de Tris face à l'inconnu. C'est le cas dès l'introduction d'Eric, par exemple, le jeune leader des Dauntless. Après cette première phase de fascination, l'antagonisme d'Eric sert par ailleurs de transition narrative à la troisième étape du patron.

« Frustration »

En effet, au sein du chapitre 7, qui marque l'entrée dans le second acte du roman, Roth effectue une transition de cette brève étape de fascination vers celle de la frustration via les épreuves qui attendent Tris. Ces épreuves sont par ailleurs au nombre de trois, rappelant la superstructure du schéma narratif à la manière de poupées russes. Booker le précise : « Gradually the mood of the adventure changes to one of frustration, difficulty and oppression. A shadow begins to intrude, which becomes increasingly alarming. » (2004, p. 105) Cette période de frustration n'est bien sûr pas linéaire, en ce qu'il ne s'agit pas d'une « descente aux enfers » pour le personnage. Au fil des épreuves, Tris vogue entre prise de confiance et désespoir. Au cours de ce second acte, les périodes de félicité et de douleur se succèdent en variant d'intensité jusqu'au chapitre 33, qui marque véritablement un autre seuil au sein de l'étape du cauchemar, ou *nightmare*.

« Nightmare »

Bien qu'elle ait été confrontée à différents dangers jusqu'à ce moment de l'histoire, c'est au chapitre 33 que les événements qui précipitent l'entrée dans la dernière partie du roman se déclenchent : « The shadow becomes so dominating that it seems to pose a serious threat to the hero or heroine's survival », précise Booker (2004, p. 105).

Rappelons-le, c'est à ce moment de l'histoire que la faction des Erudite utilise une technologie futuriste afin de prendre le contrôle des Dauntless, un moment que Roth emplit de tension et de moments douloureux pour son personnage : la mort de ses deux parents ou le fait qu'elle soit contrainte de tuer son ami Will puis d'affronter Tobias.

C'est la libération de l'esprit des Dauntless qui marque la rupture de la tension et la fin de cette étape du cauchemar :

And then the Dauntless move. Their heads turn from side to side, and they drop their guns, and their mouths move like they're shouting, and they shove each other, and some of them sink to their knees, holding their heads and rocking back and forth, back and forth. **All the tension in my chest unravels, and I sit down, heaving a sigh.** (p. 480)

« Thrilling Escape and return »

Après ce relâchement de tension, nous entrons dans l'étape finale du patron narratif de l'aventure identifiée par Booker et Roth effectue une transition vers sa conclusion à l'aide du motif du train, que nous n'avons pas encore mentionné dans cette étude et qu'il est pertinent d'évoquer ici.

En effet, nous comptons 83 occurrences du mot « train » dans l'œuvre, soit en moyenne une mention toutes les 17 pages (ce chiffre est obtenu grâce à la fonction numérique CTRL/CMD+F, qui identifie le nombre d'occurrences d'un mot donné au sein d'un document de traitement de texte). Nous excluons bien sûr les homonymes de « train » signifiant « s'entraîner » ou « poser les yeux sur ». Dans le monde narratif de Roth, les trains sont le moyen de transport réservé aux Dauntless et la première mention de la faction leur est associée : « I have never been on a train, though they never stop running and there are tracks everywhere. Only the Dauntless ride them. » (p. 3) Roth crée donc un motif autour du train et des Dauntless dès le commencement de l'histoire. Si le motif est récurrent au sein du roman, il faut en identifier la symbolique mais aussi le mouvement narratif cyclique que Roth lui prête. En effet, c'est en courant après et en sautant à bord d'un train en mouvement que Tris fait son entrée dans le monde des Dauntless—et le monde de l'aventure—au chapitre 6 :

We run with the car for a few steps and then throw ourselves sideways. I'm not as tall or as strong as some of them, so I can't pull myself into the car. I cling to a handle next to the doorway, my shoulder slamming into the car. My arms shake, and finally a Candor girl grabs me and pulls me in. (p. 50)

Booker définit cette étape du récit de la manière suivante : « Just when the threat closing in on the hero or heroine becomes too much to bear, they make their escape from the other world, back to where they started. » (2004, p. 105) Et, en effet, c'est à bord d'un train que Tris quittera le monde des *Dauntless*, nous l'avons évoqué lors de notre comparaison avec le monomythe en 3.2. Tris pénètre dans le monde de l'aventure à bord d'un train et s'en échappe également à bord d'un train.

4.2.2 *Entre multiplicité et superposition des intrigues et sous-intrigues*

L'œuvre de Roth s'inscrit parfaitement dans le patron narratif de l'aventure et en respecte toutes les formes (si ce n'est la fin, dû au format sériel). Néanmoins nous observons aussi plusieurs autres patrons narratifs qui viennent s'y superposer et s'y ajouter sous la forme de sous-intrigues et de situations narratives.

La découverte de soi (qui dans *Divergent* se mêle au « passage à l'âge adulte ») est bien évidemment centrale. Elle s'érige au rang d'intrigue principale comme un miroir au patron de l'aventure puisqu'elle est au plan vertical (donc abstrait) ce que l'aventure est au plan horizontal (ou concret).

La première sous-intrigue qui s'impose à notre analyse est celle qui entoure la signification de ce qu'est la *divergence*. Si c'est le concept qui donne son titre au roman, nous choisirons de l'analyser comme une sous-intrigue, car elle apparaît réellement de manière sporadique au sein de ce premier tome. Après la première occurrence (p. 22), le terme réapparaît par exemple à la page 23 puis seulement à la page 80. Il n'est pas rare que 50 pages séparent deux occurrences car, narrativement, Tris n'a pas de moyen immédiat d'en apprendre plus sur ce concept. Son objectif premier n'est en fait pas de découvrir de quoi il s'agit jusqu'à ce qu'elle soit confrontée aux simulations et que sa divergence commence à prendre du sens. En cela, la divergence constitue une sous-intrigue qui correspond au patron narratif du *mystère*—pour laquelle la question serait : qu'est-ce que la divergence ? Roth vient seulement nouer l'intrigue principale (celle de l'aventure) à celle-ci au chapitre 22, lorsque Tris apprend que les Erudite et les *Dauntless* sont secrètement alliés et à la poursuite des divergents.

La seconde sous-intrigue se place également sous l'égide du *mystère* et la question n'est autre que : que préparent les Erudite ? Roth place habilement des indices tout au long du roman afin de préparer le moment où cette sous-intrigue viendra entrer en collision avec l'intrigue

principale. Tris étant confinée au quartier général des Dauntless, elle ne peut pas être la force pivotale de cette sous-intrigue pendant la grande majorité du roman. Nous l'avons évoqué, Roth mentionne dès le premier chapitre l'inimitié entre la faction des Erudite et des Abnegation. Au chapitre 19, Tris entre en conflit avec d'autres personnages après la publication par les Erudite de l'article de journal critiquant les Abnegation—une « intrusion » externe dans son aventure portée par la sous-intrigue qui se déroule à *l'extérieur* de sa sphère. Nous l'avons évoqué, c'est le personnage de la mère de Tris qui vient lier cette sous-intrigue à l'intrigue principale et Tris en deviendra le pivot dès lors que le coup d'état est lancé au chapitre 33.

Troisièmement, nous sommes à nouveau face à un mystère et celui-ci s'articule autour du personnage de Four/Tobias : quelle est sa véritable identité et d'où vient-il ? Bien entendu, le fait de donner un surnom ou un pseudonyme à un personnage sans révéler son véritable nom constitue un moyen habile d'ajouter une sous-intrigue à toute histoire. Dans *Divergent*, l'identité de Tobias est reléguée au rang de sous-intrigue car Tris ne cherche pas activement à savoir qui il est et ne perçoit par ailleurs pas tous les indices que Roth la laisse observer :

“It’s beef,” [Four] says. “Put this on it.” He passes me a small bowl full of red sauce.
 “You’ve never had a hamburger before?” asks Christina, her eyes wide.
 “No,” I say. “Is that what it’s called?”
 “**Stiffs eat plain food,**” **Four says**, nodding at Christina. (pp. 65-66)

Ici, Four/Tobias sait que les Abnegation (désignés par le terme « stiffs ») mangent de la nourriture simple car il est issu des Abnegation lui-même. Mais Tris ne relève pas l'indice. Par ailleurs, Four/Tobias utilise lui-même le terme « stiff » à plusieurs reprises, comme ceux qui méprisent les Abnegation, ce qui donne au lecteur l'impression qu'il les méprise également et constitue un leurre narratif (ou « red herring » en anglais). Plus tard, Tris commence consciemment à s'interroger :

Standing alone at the railing is Four. Though he’s not an initiate anymore, most of the Dauntless use this day to come together with their families. Either his family doesn’t like to come together, or he wasn’t originally Dauntless. Which faction could he have come from? [...] I have never seen my mother shake hands with someone. Four eases his hand into hers, looking stiff, and shakes it twice. The gesture looks unnatural for both of them. No, **Four was not originally Dauntless if he doesn’t shake hands easily.** (pp. 180-181)

Le mystère ne sera résolu qu'au chapitre 25, lorsque Tobias révélera son identité à Tris.

Quatrièmement, c'est la sous-intrigue de la *romance* entre Tobias et Tris qui se superpose à celle de l'aventure. Nous notons que, chez Tahir, la romance était présente sous de multiples facettes mais que nous l'identifions comme une *situation narrative* plutôt qu'une intrigue ou une sous-intrigue. Il s'agit d'une décision de notre part qui mérite peut-être une justification. En effet, même s'il est difficile d'imaginer un œuvre littéraire appartenant au YA au sein de laquelle la notion de romance serait absente, il faut noter que la romance n'est pas

l'objectif *principal* de nos héroïnes—ni même un objectif en soi, possiblement, contrairement à une œuvre appartenant clairement au genre de la romance. Nous pensons à *Bridget Jones's Diary* (Fielding, 1996/2014) ou à *After*, d'Anna Todd (2014) dont l'intrigue est *centrée* autour de la romance.

Dans *Divergent*, comme dans les autres œuvres du corpus, la romance est un élément de l'histoire, mais pas son objectif principal. Ceci—et c'est là notre hypothèse—ne l'empêche pas de suivre le schéma classique du patron narratif de la romance que Ronald Tobias résume de manière à la fois succincte et pertinente en affirmant qu'il suit trois phases : « *Lovers found ; lovers split ; lovers reunited.* » (1993, p. 180)

Chez Tahir, les étapes du « lovers found » et « lovers split » s'entremêlent tout au long de la saga, puisque cette dernière joue avec un quatuor amoureux et s'amuse ainsi à les réunir et les séparer suivant différentes combinaisons. Chez Roth, ici, tout ce premier roman incarne l'étape de « Lovers found », puisqu'il met en scène la lente séduction qui se développe entre Tris et Tobias avant qu'ils n'entretiennent clairement une relation définie à partir du chapitre 28. Ni Roth, ni Tahir ne font cependant de la romance une intrigue principale. Toutefois, dans *Divergent*, la romance occupe plus d'importance, car elle est intrinsèquement liée à l'intrigue principale de l'aventure et y joue un rôle crucial. C'est *parce* qu'elle se développe que Tris et Tobias partagent les informations qui leur permettent d'affronter la force d'opposition et les deux personnages agissent consciemment afin de développer leur relation et dans le seul but de la développer.

Enfin, nous revenons au mystère et c'est là le mystère sous-jacent à toute œuvre d'anticipation : qu'est-il arrivé au monde que nous connaissons pour qu'il devienne le monde narratif qui nous est présenté ? Cette sous-intrigue est peut-être la moins explorée, car Roth la met véritablement en place dans le cadre de la trilogie dans son ensemble, et non pas de ce premier tome. Elle ne sera véritablement explorée qu'au troisième tome et, pour l'instant, Roth ne dépose que quelques indices quant à *ce qui a été mais n'est plus* :

I walk in the middle of the road. The buses tend to hug the curb, so it's safer here. Sometimes, on the streets near my house, **I can see places where the yellow lines used to be.** We have no use for them now that there are so few cars. » (p. 24) ; « My mother told me once that, **a long time ago, there were people who wouldn't buy genetically engineered produce because they viewed it as unnatural.** Now we have no other option. » (p.31) ; « **“Decades ago our ancestors realized that it is not political ideology, religious belief, race, or nationalism that is to blame for a warring world. Rather, they determined that it was the fault of human personality—of humankind's inclination toward evil, in whatever form that is. They divided into factions that sought to eradicate those qualities they believed responsible for the world's disarray.”** [...] “Those who blamed aggression formed Amity.” [...] “Those who blamed ignorance became the Erudite.” [...] “Those who blamed duplicity created Candor.” [...] “Those who blamed selfishness made Abnegation.” [...] “And those who blamed cowardice were the Dauntless.” (pp. 42-43)

À ce stade de l'histoire, Tris n'a absolument pas pour objectif d'apprendre ce qui a conduit à la création de son environnement et sa curiosité se limite à très peu d'occurrences :

“What do you think is out there?” I nod to the doorway. “I mean, beyond the fence.”
[Christina] shrugs. “A bunch of farms, I guess.”
“Yeah, but I mean . . . past the farms. What are we guarding the city from?” (p. 122)

The Dauntless guards close the gate and lock it behind them. The lock is on the outside. I bite my lip. Why would they lock the gate from the outside and not the inside? It almost seems like they don't want to keep something out; **they want to keep us in.**

I push the thought out of my head. That makes no sense. (p. 128)

Ce dernier passage et le segment que nous plaçons en caractères gras relève bien sûr du *foreshadowing*, puisqu'il s'avère que les créateurs de l'expérience socio-génétique à laquelle Tris participe sans le savoir veulent *en effet* que les habitants demeurent enfermés dans la ville.

4.2.3 Situations narratives

Une fois les intrigues et les sous-intrigues identifiées, nous analysons ici les situations narratives qui, si elles convoquent les éléments de patrons narratifs connus par le lecteur, occupent une place moindre dans l'histoire et deviennent ainsi des *situations*.

Les deux premières que nous mentionnons côte à côte sont directement liées à la sous-intrigue de la romance évoquée à la partie précédente, puisqu'il s'agit de la *romance interdite* et de « aimer l'ennemi », directement héritées d'œuvres fondatrices telles que *Romeo and Juliet* (Shakespeare, 1595/2016) ou de la légende de Tristan et Iseult. Qualifier d'interdite la romance entre Tobias et Tris peut paraître une conclusion fragile. Néanmoins, Tobias étant âgé de deux ans de plus de Tris *et* son instructeur au sein des Dauntless (donc une figure d'autorité) Roth effleure l'image de la romance interdite élève/professeur. Le texte le mentionne, par ailleurs, montrant que les personnages ont conscience du statut délicat de leur relation :

“You can be either cruel instructor or concerned boyfriend.” [...]

“I was protecting you this morning. How do you think Peter and his idiot friends would have reacted if they discovered that you and I were...” He sighs. “You would never win. They would always call your ranking a result of my favoritism rather than your skill.” (pp. 366-367)

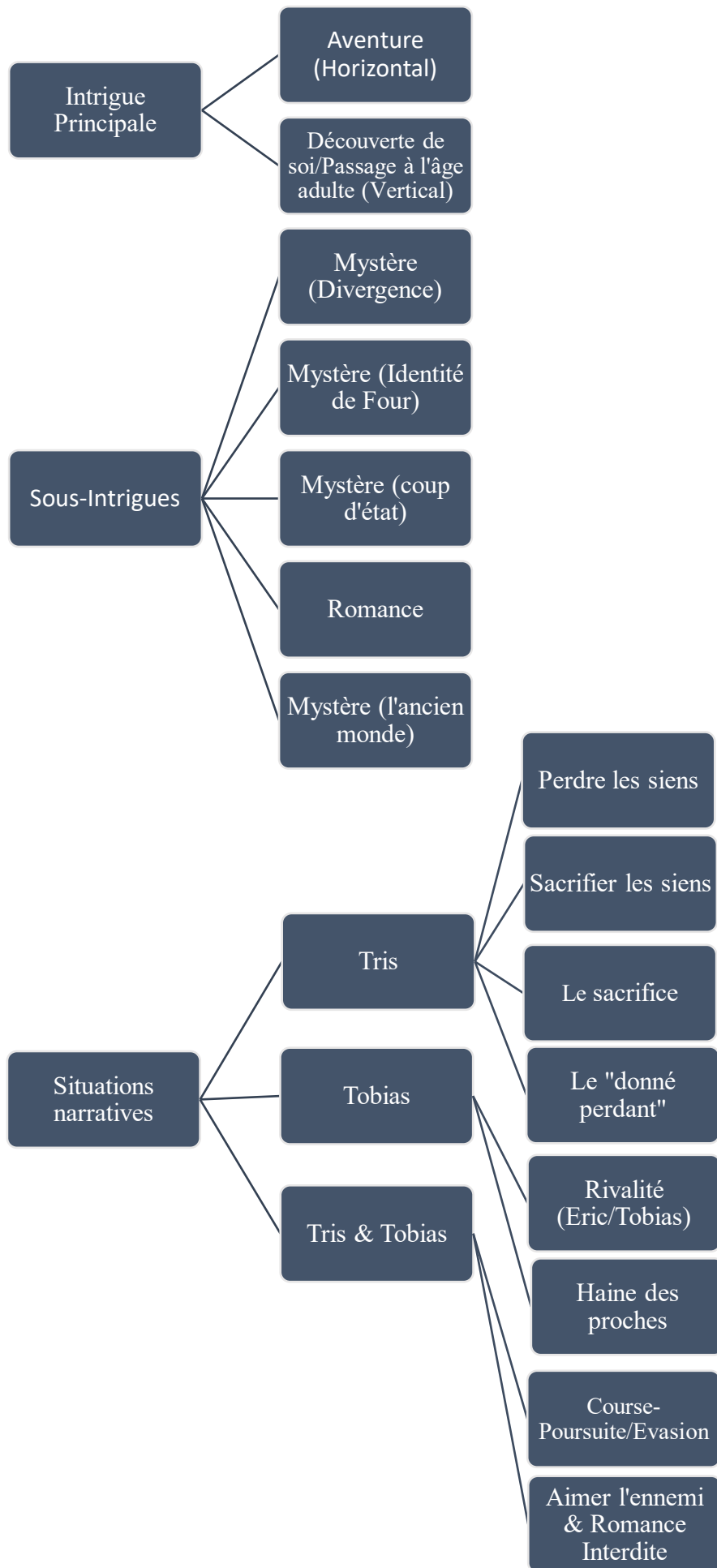
La situation « aimer l'ennemi » est déclenchée par Roth lorsque Tobias est contrôlé par la simulation des Erudite (chapitre 38) et tente de tuer Tris malgré lui. Bien que de courte durée, elle convoque inéluctablement chez le lecteur ce schéma récurrent dans la fiction.

Si nous nous intéressons à Tobias, *la rivalité* est omniprésente entre le jeune protagoniste et l'antagoniste qu'est Eric (ce dernier n'ayant jamais accepté que Tobias soit premier au classement lors de leur initiation, p. 240). Tout comme Elias chez Tahir, nous

identifions également la situation « haine de proches », puisque Tobias est un enfant battu (par son père, Marcus) et que Roth explore son trauma de manière détaillée.

Concernant Tris, plusieurs situations sont identifiables au sein du roman. C'est le cas pour celle du « *donné perdant* », comme nous l'avons évoqué à plusieurs reprises vis-à-vis de sa position initiale de faiblesse et son ascension durant l'initiation. *La perte des siens* s'illustre à travers la mort de sa mère et de son père dans le dernier quart du roman. *La course poursuite* est également présente dans le dernier chapitre et se confond avec l'*évasion*. Le fait que Tris soit contrainte de tuer son ami Will (au chapitre 36) et les conséquences narratives que cet évènement appelle dans les tomes suivants constitue aussi la situation « devoir sacrifier les siens », identifiée par Polti (chapitre III, 2.4.3). Enfin, la situation du *sacrifice* (identifiée par Polti comme par Ronald Tobias) est en quelque sorte celle que Tris déclenche le plus grâce à sa vraisemblance tridimensionnelle. Cette situation est récurrente tout au long de la trilogie et ce dès ce premier tome. Au chapitre treize, Tris se sacrifie en prenant la place d'Al face à la cruauté d'Eric. Plus tard, au chapitre 39, Tris se place en position de sacrifice pour que Tobias puisse s'extirper de la simulation. Et, nous l'avons mentionné, la trilogie s'achève sur le sacrifice de Tris, qui donne sa vie pour sauver les habitants de la ville.

À nouveau, nos hypothèses se vérifient et l'analyse de *Divergent* permet de mettre en évidence la présence de patrons narratifs déclinés en intrigues, sous-intrigues et situations dont la combinaison peut être schématisée ainsi :



4.3 *Children of Blood and Bone*

Des trois romans de notre corpus principal, *Children* est celui qui nous paraissait à la lecture sémantique le plus *classique*, voire stéréotypé. Comme nous venons de le démontrer, cette dimension s'étend largement à la caractérisation des personnages d'Adeyemi. Force est de constater que l'intrigue principale du roman est tout aussi évocatrice de cadres référentiels et de clichés, puisqu'elle se définit comme une *quête* par excellence. Nous renvoyons ici aux définitions quasi-identiques de Bell, Booker et Tobias (chapitre III, 2.4.3) qui définissaient la quête comme une intrigue mettant en scène des personnages à la recherche d'un objet ou d'un endroit. Nous l'avons explicité en 3.3, l'intrigue principale d'Adeyemi—qui consiste à mener ses personnages vers l'île qui leur permettra de ramener la magie—est une quête elle-même faite de *mini-quêtes* : atteindre le temple de « Châdomblé » (p. 93), retrouver la « sunstone » (p. 161) puis emmener les trois objets magiques sur l'île sacrée (p. 164) afin d'accomplir le rituel qui ramènera la magie.

Cette intrigue est menée à la fois par Amari et par Zélie, dès lors que les personnages se rencontrent. Inan, lui, en tant qu'anti-héros et force d'opposition, vient faire obstacle à l'objectif de leur quête, ce qui l'inscrit dans une intrigue de *course-poursuite* évidente. Ces deux intrigues principales et leurs éléments constitutifs sont clairement identifiables au fil de nos analyses précédentes (voir 1.3 et 3.3), aussi nous n'y reviendrons pas dans le détail ici. Nous verrons toutefois que, comme nos deux autres autrices, Adeyemi multiplie et superpose les intrigues et sous-intrigues.

4.3.1 *Entre multiplicité et superposition des intrigues et sous-intrigues*

Nous opérerons à nouveau ici une distinction entre les intrigues qui se déroulent sur le plan horizontal—de manière concrète—et celles sur le plan vertical, ou de manière abstraite. Il nous faudra aussi observer que certaines sous-intrigues sont portées par *certaines* personnages uniquement.

Si nous entamons notre analyse par la dimension verticale, la première sous-intrigue est celle de « la découverte de soi », qui est portée par le personnage d'Amari. Notre analyse de sa caractérisation au chapitre V démontre que, parallèlement à l'intrigue principale horizontale de la *quête*, le personnage se découvre de manière verticale. Amari s'affranchit d'un trauma et construit son courage tout au long du roman, ce qui la mène à être celle qui abat le roi à la fin de ce premier tome et à revendiquer sa place sur le trône—ce qui deviendra une intrigue à part entière dans le second tome.

Pour Inan, la sous-intrigue verticale qui s'articule autour du personnage relève davantage du « passage à l'âge adulte ». En effet, le personnage ne subit en réalité pas de changement profond quant à sa personnalité et son image de lui-même. Bien qu'il appartienne à l'opposition, Inan est d'emblée compatissant et loyal. Le cheminement psychologique effectué par le personnage s'articule principalement autour du doute du bien-fondé de la magie. En outre, il s'agit pour Inan—tout au long du roman—de devenir un adulte capable de se faire sa propre idée du bien et du mal et de remettre en question les idées de son père en lesquelles il croit depuis l'enfance. Notons que son appartenance à l'opposition permet à Adeyemi de faire *échouer* son personnage—ce qui est rarement le cas lorsqu'un *protagoniste* est construit autour de ce patron narratif.

La romance—en tant que sous-intrigue horizontale—est elle aussi indubitablement présente. Comme Roth, Adeyemi en fait une sous-intrigue à part entière, car son développement occupe une place centrale et s'insère directement dans le déroulement de l'intrigue principale. Elle bâtit une relation romantique entre Amari et Tzain (le frère de Zélie), qui est en *toile de fond* pour ce premier tome mais développe principalement la romance entre Zélie et Inan—ce qui vient créer un nouveau quatuor amoureux de l'ordre du chiasme (l'une est amoureuse du frère de l'autre). Pour ce qui est d'Inan et Zélie, leur relation incarne bien sûr une *romance interdite* et une situation « aimer l'ennemi »—tout comme chez Tahir.

Au fil de son développement, Adeyemi présente un rapport homme/femme défini autour de la *protection*, et ce pour ses deux personnages féminins : « Despite everything he has done, the memory of Inan carrying me into the camp stays strong. I close my eyes and breathe deeply. **I don't remember the last time I felt so safe in someone else's arms.** » (p. 374) Puis : « I could live an eternity like this, spinning and laughing **in the safety of [Tzain's] arms.** » (p. 382)

Cette notion est intéressante, car Adeyemi décrit ce sentiment de la part de ses personnages féminins quasiment avec les mêmes termes pour les deux jeunes femmes, qui ont deux caractérisations, et donc deux *personnalités*, complètement différentes, ce qui vient peut-être traduire la propre conception du rapport homme/femme de l'autrice. Nous pourrions argumenter cela au regard du personnage de Tzain, le grand frère de Zélie, qui est clairement un personnage masculin construit dans sa caractérisation *autour* de la notion de protection :

“I promised.” His voice cracks. “When Mama died, I promised. I said I'd always be there. **I swore I'd take care of her.**” [...]

“And Baba . . .” His body seizes; he clenches his fists to try and stop the trembling. “I told Baba. I—I told him I would . . .” I lay my hand on Tzain's back, but he retreats from my touch. It's as if every tear Tzain has ever fought back comes pouring out of his body at once. He crumples into the dirt, pressing clenched fists against his head so hard I worry he'll get hurt. His heartache bleeds raw, breaking through his every wall. (p. 405)

Ceci s'exprime aussi envers Inan, lorsque Tzain soupçonne son attirance pour sa sœur (c'est notamment lui qui les interrompt au moment du premier baiser que nous analysons plus haut) :

“Tzain . . .”

He brushes past me, steeled to attack with a fury I've yet to witness.

“Tzain!”

He moves like he cannot see me, like he will not stop until his hands wrap around my brother's throat. (pp. 393-394)

Les personnages masculins d'Adeyemi qui sont du côté des protagonistes *incarnent* donc cette notion de l'homme protecteur. Nous retrouvons la référence à ce rapport de protection à l'identique aussi bien chez Tahir que chez Roth (voir chapitre V, 1.1.6 et 1.2.7) et, il nous semble, nous pourrions l'identifier au sein de nombreuses œuvres de fiction. Qu'il s'agisse là d'un rapport humain idéal *véhiculé* par la fiction ou que la fiction *imite* la réalité, nous ne saurions le dire. Toutefois, cette notion de l'homme protecteur est omniprésente.

Au regard de l'intrigue principale, la romance entre Inan et Zélie n'est pas adjacente mais *articulée* au sein de celle-ci, puisque c'est leur relation qui impactera leurs décisions et donc les directions que l'intrigue prend. Nous avons analysé en détail le développement de leur relation au chapitre V (en 2.5) dans le cadre de notre étude comparative du traitement de la sexualité dans le corpus YA.

Nous achevons cette partie sur une réflexion autour du personnage de Zélie qui—en dépit d'être le personnage narrateur/pivot qui occupe la plus grande place de ce premier tome—ne nous semble pas réellement porter d'intrigue sur le plan vertical, un phénomène sur lequel nous reviendrons de manière comparative.

4.3.2 Situations narratives

Tout comme chez nos deux autres autrices, Adeyemi présente des sous-intrigues dans sa narration qui sont ramenées au statut moindre de situations. En premier lieu, le *mystère*, relativement à la présence de la magie chez Inan. Le premier élément apparaît au même chapitre qu'Inan : « **Another prick of energy pulses under my skin. Sharp and burning, like liquor over an open wound. The searing throbs beneath my scalp. I shudder, forcing the vile sensation away.** » (p. 71)

Ce passage est intéressant du point de vue poïétique, car le déterminant « another » suggère une occurrence dans l'avant-texte, or ce n'est pas le cas. Il s'agit là de la toute première mention d'une telle sensation chez Inan. Nous voyons ici deux possibilités.

Premièrement, il est possible qu'Adeyemi suggère qu'Inan avait déjà ressenti une telle sensation au moment où la magie s'est éveillée en lui, mais qu'elle en fasse l'ellipse. Ceci fait

sens, puisque la magie s'est éveillée en lui au contact direct du parchemin (cette citation est issue d'un passage narré par Zélie) : « “Close the gate!” the captain yells as I brush by. **The girl crashes into him** but manages to slip through his grasp when he stumbles. » (p. 64) Ici, « the girl » désigne Amari, qui transportait le parchemin. De manière rétrospective, le lecteur en déduit donc que c'est à ce moment-là qu'Inan a éveillée sa magie et que—de manière elliptique—il est le déclencheur de la sensation reprise par « another ».

Toutefois, il est aussi possible que le terme « another » soit le résultat d'un oubli d'édition. En effet, écrire via une multitude de personnages narrants implique une *gymnastique narrative* qui, par expérience, nécessite de nombreux changements de perspective et de multiples étapes de réécriture. « Devrais-je narrer ce chapitre à travers la voix de ce personnage plutôt que celui-là ? » est la question qui ponctue chaque étape de l'écriture d'une telle histoire. Il est donc plausible de soupçonner qu'Adeyemi ait effectué un changement lors de la réécriture et que, dans une version précédente, un passage narré par Inan faisait état de la première occurrence de cette sensation. Ce « another » serait ainsi un reliquat de ce chapitre effacé.

Le deuxième élément traitant de ce mystère intervient au chapitre 11 :

My voice trails off as a vile sensation crawls up my skin. Like in the market, the heat prickles my scalp. It pulses as a thin wisp of air floats toward me. A strange turquoise cloud cutting through the black smoke.

“Do you see that?” I ask Kaea.

I point, stepping back as the smoke slithers near. The strange cloud carries the scent of the sea, overwhelming the bite of ash in the air.

“See what?” Kaea asks, but I don't have a chance to respond. The turquoise cloud passes through my fingers. A foreign image of the diviner ignites in my head. . . .

[...]

Suddenly all the pieces come together. The thrashing. The vision. I should've known all along. Magic . . .

[...]

The spark I felt when she brushed against me. The electric energy that surged through my veins. And when our eyes locked . . .

Skies.

She must've infected me. (p. 103-104)

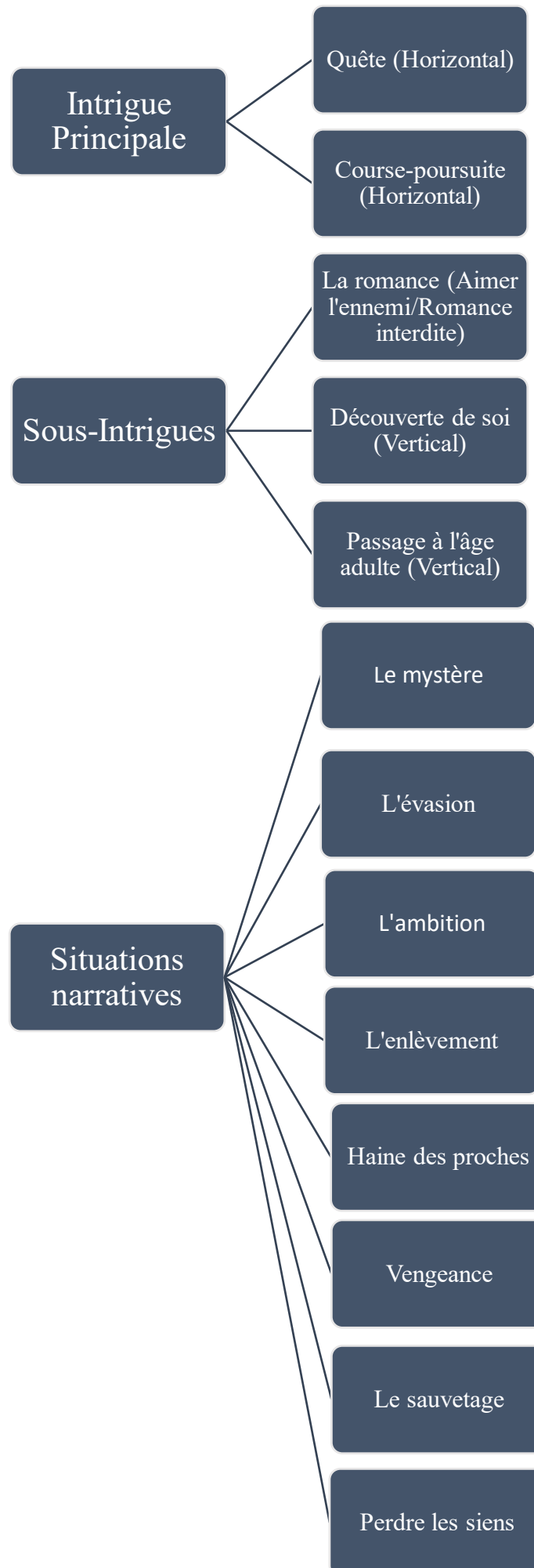
Ce passage confirme d'emblée que la première occurrence de la sensation se trouvait au moment du contact avec le parchemin, « like in the market », le marché étant le lieu de l'évènement. Il constitue aussi la résolution de cette sous-intrigue du mystère, puisque la réponse est amenée : la sensation est due à la présence de la magie.

Plutôt que de parler de *résolution* pour cette situation narrative, il conviendrait de faire état d'une *conversion*, car c'est ce qu'Adeyemi déploie au regard de la présence de la magie chez Inan. Comme nous l'avons vu au chapitre V (1.3.6), la magie chez Inan viendra symboliquement représenter une transformation qui impliquera des périodes de rejet, négociations et tolérance en lui-même. La situation narrative du mystère vient donc se fondre au cœur de la sous-intrigue du *passage à l'âge adulte* que nous décrivons à la partie précédente.

Cette analyse met aussi en évidence que la notion de mystère est très peu présente chez Adeyemi. Celui que nous venons d'analyser est en soi résolu très rapidement : il apparaît au chapitre 6 et est résolu au chapitre 11, moins de 30 pages plus tard. Nous aurions pu imaginer qu'Inan lutte contre cette sensation, s'interroge pendant plusieurs chapitres avant de se rendre compte de sa nature ou même se lance sur une fausse piste. De manière générale, le mystère n'occupe pas vraiment de place chez Adeyemi, ce qui est peut-être dû à son choix de présenter des personnages narrants *à la fois* chez les protagonistes *et* du côté de l'opposition. Le lecteur n'est pas souvent confronté à des zones d'ombres laissées par l'opposition, puisque cette dernière s'exprime *aussi*. Il s'agit là d'un facteur qui, possiblement, affaiblit le potentiel de suspense dans son roman.

Par la suite, *la perte des siens* est une situation narrative omniprésente dans le roman et nous l'avons souligné à plusieurs reprises : Zélie a perdu sa mère dans l'avant-texte et son père meurt au chapitre 80. *L'évasion* est mise en situation par Amari dès son apparition au chapitre 3, puis à nouveau lorsque Zélie est faite prisonnière au chapitre 61 et secourue—ce qui présente nécessairement *l'enlèvement et le sauvetage*—au chapitre 69. *La haine des proches* est aussi représentée dans le rapport d'Amari à son père, le tyrannique roi Saran, qu'elle finit par tuer au chapitre 83. *La vengeance* est sous-jacente à l'intrigue principale, puisque le retour de la magie implique le soulèvement des maji face à la monarchie en place. Zélie exprime plusieurs fois ce désir : « A shudder runs through me at the thought, but it's quickly met with an unearthly calm. The fear in Saran's presence is undeniable, yet it doesn't overwhelm my desire for vengeance » (p. 414) ou encore « “I could skin Saran alive and I still wouldn't have my revenge.” » (p. 480) Notons aussi que le deuxième tome de la série d'Adeyemi est intitulé *Children of Virtue and Vengeance* (Adeyemi, 2020). *L'ambition*—son désir de devenir roi—est ce qui motive Inan et le propulse dans la course-poursuite qui constitue son intrigue principale.

Nous pouvons ainsi schématiser le rapport intrigue/sous-intrigue/situations narratives de la manière suivante :



5. Résultats et discussion

Au sein de ce chapitre, les analyses que nous avons menées avaient pour but de confronter les œuvres du corpus à certains des principes universels du *storytelling* que nous avons identifiés au chapitre III, afin de démontrer que les œuvres YA, elles aussi, les emploient comme toute œuvre de fiction qu'un lecteur adulte pourrait parcourir.

5.1 Les principes de la caractérisation respectés ?

En premier lieu, nous avons mis à l'épreuve grâce à une analyse narratologique l'aptitude des personnages narrants à être les *pivots* de leurs histoires respectives, et nous avons observé que le principe se vérifiait. Il était par ailleurs intéressant d'étudier les charnières narratives des romans en détail et de constater que les plus fragiles étaient précisément celles où le personnage *perdait* son statut de pivot à cause de tel ou tel élément narratif—chez Roth, lorsque Tris est confinée au quartier général des Dauntless, ou, chez Adeyemi, pour qui la multiplicité de personnages narrants venait affaiblir l'agentivité d'Amari. En effet, lors de l'analyse du roman d'Adeyemi, nous écrivions qu'il nous semblait pertinent d'analyser le statut pivotale des personnages de manière globale—et non pas personnage par personnage. Cette décision était basée sur notre impression préalable qu'Adeyemi ne parvenait pas à faire en sorte que tous ses personnages narrants soient *systématiquement* pivots. Bien sûr, cela s'explique par leur pluralité. L'histoire prendrait peut-être trop de directions différentes si *chaque* décision de *chaque* personnage narrant était cruciale. L'analyse que nous venons de mener confirme que Zélie est la plus pivotale des trois personnages—quand bien même certains nœuds nous paraissent *faciles*.

Toutefois, si notre analyse confirme notre hypothèse et montre que (dans sa grande majorité) l'œuvre d'Adeyemi est effectivement rythmée par les décisions pivotales et génératrices de conflit de ses personnages, elle révèle un détail intéressant au regard de la narratologie. En effet, lors de notre première lecture—en tant que lecteur sémantique, et non pas lecteur sémiotique/analyste—le personnage qui nous semblait le moins « intéressant » était celui d'Amari. Bien entendu, il s'agissait là d'un jugement purement subjectif. Il existe sans doute des lecteur·rice·s qui ont davantage été touché·es par Amari et pour qui elle aura déclenché plus d'identification et/ou de sympathie/empathie en fonction de l'expérience de vie de chacun·e. Notre analyse révèle toutefois qu'Amari est de loin le personnage qui influence le moins l'évolution du récit.

Rappelons qu’après son apparition au chapitre 3, Adeyemi ne lui redonne la parole qu’au chapitre 15, soit quatre-vingt-dix pages plus tard—bien qu’elle soit évidemment présente lorsque Zélie narre l’histoire. Il s’agit d’un détail important à mentionner du point de vue narratologique et de manière comparative avec l’œuvre de Tahir. En effet, nous avons noté dans notre analyse que chaque chapitre de Tahir était pertinent du point de vue narratif, dans le sens où chaque chapitre narré, soit par Laia, soit par Elias, ne pouvait être narré *que* par l’un ou l’autre. Ceci s’expliquait car les deux personnages évoluent dans la même sphère durant la plus grande partie du roman mais pas *strictement* dans le même espace. Tahir réussissait donc à la fois, à chaque chapitre, à développer le personnage narrant mais *aussi* à faire avancer son histoire d’un jalon.

Or, de nombreux chapitres d’Adeyemi narrés par Amari pourraient être narrés par Zélie sans que l’histoire en soit affectée. Le fait que Zélie et Amari soient physiquement ensemble pour une grande partie de l’histoire rend les changements de personnages narrants aléatoires du point de vue narratologique. Ils ne servent par exemple pas à révéler un élément qui échapperait à Zélie ou que seule Amari pourrait identifier et le lecteur le ressent d’autant plus car Amari n’est pas souvent le pivot. Dans le chapitre 15, par exemple, Adeyemi verse encore dans le pathos grâce aux souvenirs du personnage de Binta :

Sweet skies, if Binta could see me now.

Her beautiful face bleeds into my mind in all its former glory. For the first time since I watched her die, I picture her alive, smiling and by my side. [...] It all felt so certain in that moment, but did Binta always know it was a dream she’d never see? (Adeyemi, 2018, p. 138)

Néanmoins, après sa décision initiale de voler le parchemin et s’enfuir du palais, rares sont les décisions ou actions d’Amari qui ont un réel impact sur l’histoire. Celles-ci se recensent très rapidement : au chapitre 32, Amari—lorsqu’elle s’affranchit enfin de son trauma—tue le capitaine du bateau ennemi, permettant à leur groupe de remporter la pierre solaire essentielle au rituel. Au chapitre 61, c’est Amari qui établit le plan pour sauver Zélie de l’emprisonnement. Puis, au chapitre 83, c’est Amari qui tue le roi.

Un des passages qui, malgré Adeyemi, sans doute, met cet écueil en exergue est le suivant :

“Amari, I’ve been thinking. . . .” [Tzain] picks at the roll of bandages, unraveling it only to wrap it up again. “When we pass through Gombe, you should go to the guard post. Tell them you’ve been kidnapped, blame everything on us.”

[...]

Though a flash of shame hits me, I imagine what would happen if I turned myself in. With the right story, enough tears, the perfect lies, I could convince them all. If I showed up disheveled enough, Father might believe I’d been kidnapped by the evil maji. Yet even as I play with the possibility, I already know my response.

“I’m staying.” I swallow the part of me that wants to give in, tucking it deep down inside. “I can do this. I proved that tonight.” (pp. 263-264)

Bien entendu, l'objectif de l'auteurice est d'attirer l'attention du lecteur sur le courage d'Amari et les changements qui se sont opérés en elle. Toutefois, ce passage révèle qu'Amari pourrait tout à fait prendre la porte de sortie que Tzain lui propose sans que le déroulement des événements soit affecté. Sa présence n'est en soi absolument pas nécessaire à l'efficacité du groupe ou à l'atteinte de leur objectif. Amari est sans le moindre doute un personnage déclencheur d'empathie et d'identification et elle est peut-être le personnage qui, parmi les trois personnages narrants, subit l'évolution psychologique la plus profonde. Toutefois, elle est clairement en deçà en tant que personnage pivot.

Pour conclure, une étude spécifique et rigoureuse auprès de réels lecteurs serait nécessaire pour évaluer ce phénomène de manière précise et établir des conclusions valables, néanmoins cette observation nous suggère que le manque de force narrative motrice d'Amari est peut-être ce qui a généré lors de notre lecture cette impression d'absence de dynamisme chez le personnage.

Ensuite, notre étude de la caractérisation s'intéressait à la force d'opposition et nous avons également pu montrer que, dans chaque roman, la force d'opposition était toujours de force, soit égale, soit supérieure à celle des protagonistes, sans quoi l'investissement du lecteur serait logiquement moindre. La présence du conflit qui rythme chaque histoire et la fait avancer—directement en lien avec le statut des personnages en tant que pivots—a également été confirmée lors de notre analyse de chaque personnage narrant. Ici encore, nous avons pu observer différentes applications de cette technique narrative, parfois mieux maîtrisée que d'autres par les trois auteurices.

5.2 Thème, motif et folklore : la littérature populaire en tant que fiction de la résonance folklorique

Lorsque nous établissions notre hypothèse et qualifions les techniques narratologiques passées en revue ci-dessus d'*universelles*, il ne s'agissait pas d'établir de manière dogmatique que chacune était applicable à *toute* histoire donnée. Si la structure du mono-mythe de Campbell n'est par exemple peut-être pas applicable systématiquement, la dynamique entre la force d'opposition et le protagoniste ou encore la présence du conflit nous apparaissent véritablement comme des *principes* narratifs indispensables à toute œuvre de fiction. Les similitudes que nous observons au sein de ces œuvres à succès ne peuvent être anodines, et il nous serait aisé de mentionner des dizaines d'autres œuvres appartenant à d'autres cultures, d'autres genres ou d'autres formes de *storytelling* qui mettraient en œuvre ces techniques.

Cela étant, la « super-structure » du mono-mythe de Campbell était tout de même identifiable dans de les trois romans, au sein desquels nous avons pu observer les variations imposées par le format sériel de leurs histoires. Les déviations peut-être trop grandes de cette structure semblaient aussi correspondre aux fragilités que nous observions dans la cohérence de l'intrigue. Notre analyse a aussi confirmé que les romans déployaient *plusieurs* patrons narratifs, qui venaient faire écho aux différentes classifications des auteur·rice·s que nous citons lors de notre état de l'art poétique, et que ces « plots » venaient se hiérarchiser au sein des romans sous la forme d'intrigues principales, sous-intrigues et situations narratives.

Au-delà de la vérification de notre hypothèse, cette analyse nous permet aussi d'argumenter autour de l'idée reçue de la *recette éditoriale*. En effet, notre comparaison avec le mono-mythe et les similitudes narratives que nous observons entre les œuvres pourraient être des arguments utilisés afin de montrer que la littérature populaire/commerciale met en œuvre la même *recette*, telle une fiche composée de cases à cocher. Nous ne nions pas le fait que ces cases métaphoriques existent au sein de certains genres et sous-genres, néanmoins il nous semble aussi pertinent de mettre en lumière l'idée de la réinvention.

Il n'est pas aisé de définir cette notion, mais c'est le phénomène que nous observons au sein de la fiction moderne. Le premier exemple flagrant est celui du succès de *Harry Potter* (Rowling, 1997-2007), au niveau planétaire. Mais, en dépit de son intrigue originale et des mille et une inventions de Rowling, *Harry Potter* n'en demeure pas moins une réécriture, une réinvention de la sorcellerie. Mais comment définir cette réinvention ?

Le *thème*, mot utilisé aussi bien en littérature que dans le langage courant, semble trop vague et ne pas désigner précisément l'élément que nous souhaitons analyser. Le thème, en littérature, désigne l'idée abstraite dont traite l'œuvre : la vanité, la mort, la liberté, la perte d'innocence, le rite de passage etc. Il ne s'agit pas non plus de *motifs*, qui découlent du thème, comme le précise Prince en le définissant comme « the minimal thematic unit » (2003, p. 55). En se basant sur cette définition, Abbot, lui, différencie par ailleurs le thème du motif : « As a general working rule for the discussion of narrative, a theme is abstract and a motif is concrete. » (2008, p. 95) Suivant cette distinction et à titre d'exemple, la romance serait un des thèmes du roman de Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1925). La lumière verte que Gatsby observe depuis sa maison est en revanche un motif (un élément concret de l'histoire) qui découle du thème de la romance, de son amour pour Daisy qui, comme cette lumière, est inatteignable de l'autre côté de la baie qui les sépare.

La notion de *mythe* pourrait également être suggérée et s'accorderait avec certaines réécritures modernes. Par exemple, la série de romans de Rick Riordan lancée avec *The Lightning Thief* (2008) adaptant pour la jeunesse les dieux de l'olympes—dont le premier tome fait partie de notre corpus YA étendu—ou encore l'œuvre sélective et multimodale de Neil

Gaiman : *Lucifer* (dans *The Sandman*, 1989/2007), *American Gods* (2002) ou *Anansi Boys* (2009). La langue française accepte les expressions « le mythe de la sorcière » ou encore « le mythe du vampire ». Cependant, peut-on vraiment mettre sur le même plan les dieux issus des mythes fondateurs et « la sorcière » de manière générique ? De la même manière, Tolkien affirmait qu'il *créait* du mythe en inventant le monde narratif de *The Lord of the Rings* (1954), pas qu'il en faisait la réécriture. Les elfes, les nains, les orques, les spectres et toutes les créatures qui peuplent son monde narratif, une fois combinées autour de l'imaginaire qu'il développe, constituent un *nouveau* mythe, mais ils sont issus du *folklore* (provenant des cultures nordiques, celtes, germaniques ou encore slaves). Et c'est d'ailleurs cette dernière notion qui nous semble la plus pertinente pour désigner ces éléments en réinvention constante.

Le mot *folklore* en anglais désigne « the traditional beliefs, customs, and stories of a community, passed through the generations by word of mouth. »⁹⁰ Il se compose des mots « *folk* » (issu de la langue germanique, *volk*, qui désigne « le peuple ») et de « *lore* » (également issu du germanique, *lehre*, qui désigne « la connaissance »). Or, c'est cette notion qui englobe le plus naturellement ces éléments qui surgissent et ressurgissent au sein des mondes narratifs de la fiction—et plus particulièrement la fiction *populaire*, la fiction du peuple.

Lors de nos analyses de corpus, nous nous sommes intéressés de près aux patrons narratifs, ces structures sous-jacentes qui articulent les événements de l'histoire. Nous avons non seulement hiérarchisé ces structures mais aussi démontré qu'elles étaient plurielles au sein des romans du corpus YA, convoquant pour le lecteur des situations narratives qu'il connaît. Nous observons que ces patrons peignent un tableau qui, s'il diffère subtilement à chaque histoire, n'est en soi jamais totalement nouveau. Cette notion de réécriture, de *réinvention*, est ainsi primordiale, non seulement sur le plan de la stylistique, mais aussi sur celui de la narratologie. Au-delà d'adapter et de transformer des patrons narratifs, les romans du corpus reprennent et adaptent des *éléments*—nous utilisons volontairement un terme abstrait pour le moment—qui voguent au sein des œuvres de fiction, subissent des transformations en passant d'une culture à une autre ou se réinventent en ressurgissant au sein de la culture même dont ils sont originaires.

L'œuvre de Tahir mêle par exemple la structure sociale de la Rome antique aux mythes du monde arabe—avec la présence de *jinn*, d'*efrit* ou encore de *ghuls*. Pour Roth, il s'agit d'avantage d'intertextualité : les thèmes de sa dystopie rappellent à la fois les œuvres fondatrices du genre comme celles d'Orwell ou de Huxley mais aussi celle de Rowling, via la cérémonie de répartition à laquelle participe les adolescents et la segmentation sociétale de son monde narratif. Enfin, Adeyemi, elle aussi, évoque cette même segmentation intertextuelle,

⁹⁰ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/folklore?q=folklore>

avec les différents types de magie qu'elle crée. Nous avons aussi déjà évoqué l'intertextualité transmédiée au regard d'*Avatar, The last Airbender* (DiMartino & Konietzko, 2005-2008) au Chapitre V et, tout comme pour Tahir, Adeyemi adapte aussi des mythes, qui proviennent de l'Afrique, dans son cas. Cette observation nous amène ainsi à tenter d'identifier et définir cette réécriture folklorique empreinte d'intertextualité au sein des succès littéraires de ces deux dernières décennies.

Harry Potter, de Rowling (1997-2007), adapte divers éléments folkloriques largement liés à la figure de la sorcière mais pas uniquement. Nous y retrouvons aussi des « Kappa » (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, p. 141), qui sont des créatures issues du folklore japonais, des dragons, qui selon leur morphologie fictive dans l'œuvre appartiennent au folklore européen ou encore des *Veela* (*Harry Potter and the Goblet of Fire*, p. 103), qui sont issues du folklore slave. *The Hunger Games*, de Suzanne Collins (2008) est une dystopie dont le concept « original » est en réalité identique au mythe grec du décrit par Homère dans l'Illiade : de même que les habitants de Crète sacrifient leurs jeunes gens au minotaure, le Capitole de Panem impose à ses districts de sacrifier les siens, suite à une révolte. *Twilight*, de Stephenie Meyer (2005-2008) est une combinaison des créatures folkloriques du loup-garou et du vampire, ce dernier étant dans la littérature souvent l'héritier du *Dracula* de Stoker (1897), si ce n'est que le *Dracula* de Meyer, malgré ses 150 ans, a l'apparence d'un beau jeune homme de dix-huit ans. Par ailleurs, le succès de cette œuvre fut un véritable raz-de-marée thématique, en ce qu'elle a amené un nouveau sous-genre des littératures de l'imaginaire communément appelé par le monde éditorial et les libraires la « Bit-lit », mot valise qui combine le verbe mordre en anglais, « bite », et « literature ».

Nous pourrions citer nombre d'exemples au sein des littératures de l'imaginaire et ce phénomène s'observe aussi de manière transmédiée. Le *manga*, la bande dessinée japonaise, en est un exemple flagrant dont les trois œuvres les plus populaires à travers le monde, *Dragon Ball* (Toriyama, 1986), *Naruto* (Kishimoto, 1999) et *One Piece* (Oda, 1999)—respectivement les trois œuvres les plus vendues à l'heure de la rédaction de cette étude, avec 450 millions d'exemplaires pour *One-Piece*⁹¹, 250 millions pour *Dragon Ball*⁹² et 235 pour *Naruto*⁹³—permettent d'illustrer ce phénomène très clairement. *Dragon Ball*, créé par Toriyama, publié en 1984 par Shueisha puis en France par Glénat dès 1993, connaît un succès continu depuis sa première publication et est à l'origine de séries dérivées, d'une adaptation en *animé*, de plusieurs films d'animations, d'une adaptation américaine et de jeux-vidéos. Les aventures de Son Goku ne sont néanmoins pas originales, en ce que *Dragon Ball*, à son origine, est une

⁹¹ <https://natalie.mu/comic/news/322365/>

⁹² <https://mantan-web.jp/article/20180427dog00m200015000c.html>

⁹³ <https://kknews.cc/zh-my/comic/kyvmpqp.html>

réadaptation du conte folklorique chinois du *Singe Pèlerin* (Tch'eng-En, 1992), parfois traduit « Pérégrinations vers l'ouest », dont la première apparition est attestée vers la fin du 16^{ème} siècle. De même que le singe anthropomorphe du conte, Son Goku est représenté avec une queue de singe, qui lui permet de se transformer en gorille géant à la pleine lune. Nous croisons donc une variante du mythe du loup-garou ici également. Son Goku se déplace sur un nuage magique (volume 2, éditions Glénat) et lie des liens d'amitié avec un moine bouddhiste (Krillin, volume 2). Par la suite, à partir du volume 17, qui suit une ellipse temporelle de trois ans (et qui correspond à l'adaptation en animé intitulée *Dragon Ball Z*, Nishio *et al.*, 1986-1996), l'origine extra-terrestre de Son Goku est révélée : il est en réalité originaire de la planète Végéta, de laquelle il a été expédié sur terre à bord d'un vaisseau spatial alors qu'il n'était qu'un bébé quelques minutes avant la destruction de la planète. Le parallèle avec Superman (Siegel & Shuster, 1938), alias Clark Kent mais aussi Kal-El, de son nom Kryptonien, qui a été expédié sur Terre dans des conditions rigoureusement identiques et qui, comme Son Goku, en devient le défenseur, nous semble assez inévitable. *Dragon Ball* s'inscrit ainsi, non seulement comme une réécriture transmédiatique (du conte à la bande dessinée) mais comme une réécriture plurielle et multiculturelle (du Japon à la Chine en passant par Europe et les États-Unis).

De la même manière, *Naruto*, créé par Masashi Kishimoto et publié pour la première fois en 1999 dans le Weekly Shōnen Jump (puis par Kana en 2002 en France) a connu un succès fulgurant qui lui a valu un rayonnement médiatique et éditorial identique à celui de *Dragon Ball*, dont Kishimoto confirme qu'il s'est inspiré (voir note de l'auteur dans *Naruto*, volume 24). Outre l'évidente réécriture du folklore japonais du ninja, *Naruto* combine en réalité de nombreuses influences qui vont du folklore Shinto—dès la mention de la technique « Amaterasu » au volume 16 chez Kana, Amaterasu étant dans le folklore Shinto la déesse du soleil—à l'intégration d'un code de conduite similaire à celui du samouraï au sein du monde narratif créé par l'auteur (ce que Kishimoto appelle le « Nindo », ou la « voie du ninja » si nous traduisons, mentionné pour la première fois au volume 1, qui reproduit la construction syntaxique du « Bushido », *la voie du guerrier* dans la culture japonaise). Ceci pourrait faire l'objet d'une étude en soi mais il nous semble qu'il existe une similitude évidente entre *Naruto* et *Dragon Ball*, tant au niveau graphique qu'à celui de la caractérisation des personnages principaux.

Enfin, *One Piece* (Oda, 1999) publié au Japon puis en 2000 chez Glénat en France, qui est le manga le plus vendu au monde selon les chiffres fournis par le Japon, consiste en une vaste adaptation de la figure culturelle—et de ce fait devenue folklorique—du pirate.

Nous pourrions aussi brièvement nous intéresser au cinéma. Parmi les dix films qui détiennent actuellement les records de box-office⁹⁴ figurent par exemple *Black Panther* (Coogler, 2018), qui adapte à l'écran le premier super-héros noir de l'histoire imaginé par Stan Lee et Jack Kirby en 1966, dans une intrigue on-ne-peut plus Shakespearienne. Suite à la mort du roi du pays africain fictif du Wakanda, T'Challa, le prince héritier, est défié par un prétendant au trône, Erik Stevens, qui n'est autre que son cousin, exilé par son oncle des années auparavant... Cette intrigue est évidemment en partie altérée et *injectée* de réflexions postcoloniales et de considérations sociales autour de l'esclavage, notamment la lutte pour les droits civiques et le statut des Afro-Américains aux États-Unis.

Même lorsque nous étudions de manière très succincte les personnages adaptés de leurs versions de bande dessinée dans le film *Avengers: Endgame* (Russo & Russo, 2019), qui est actuellement le film le plus vu de l'histoire du cinéma, ils sont eux-mêmes porteurs des thèmes et d'éléments folkloriques qui n'ont rien de nouveau ou s'inscrivent dans une réécriture du mythe. Le personnage de Thor, interprété par Chris Hemsworth depuis 2011, est une réinterprétation du dieu nordique de la foudre du même nom. L'incroyable *Hulk*, dont l'alter égo est le scientifique Bruce Banner (interprété par Mark Ruffalo), ne saurait échapper à une interprétation moderne du duo schizophrène Jekyll/Hyde de Stevenson (1886).

À la vue des exemples au sein de ces différents médias, et bien qu'une étude qui y soit dédiée nous semblerait pertinente, nous nous accorderons sur le fait que la culture populaire et la fiction YA, en orient comme en occident, se nourrit non seulement d'elle-même, mais aussi de ces histoires et figures folkloriques partagées qui voguent au sein et à travers des différentes cultures, comme le montrait déjà James George Frazer dans *The Golden Bough* (1890/2009) publié pour la première fois en 1890. Robert Graves, dans son livre *The White Goddess* (1948/2013), développe une notion similaire au regard de la poésie et de la religion et commente les travaux de Frazer ainsi :

What he was saying-not-saying was that Christian legend, dogma and ritual are the refinement of a great body of primitive and even barbarous beliefs, and that almost the only original element in Christianity is the personality of Jesus. (p. 235)

En somme, il ne s'agit en aucun cas d'affirmer que rien dans l'art n'est nouveau. Mais les éléments constitutifs de la fiction ne sauraient se multiplier indéfiniment, tel la musique, qui ne saurait inventer de nouvelles notes mais se plaît à une infinité de combinaisons différentes de celles-ci. Ainsi, les succès éditoriaux comme cinématographiques de notre ère culturelle s'inscrivent davantage au niveau de *l'innovation* que de l'invention. Comme le précise Anne

⁹⁴ <https://www.filmsite.org/boxoffice.html>

Besson : « l'offre d'imaginaire, pléthorique aujourd'hui, s'appuie sur une histoire qu'elle revisite et renouvelle. » (2013, p. 5)

VII. Analyse narrato-stylistique : une comparaison diachronique

Aux trois chapitres précédents, nous avons fait l'analyse en détail des trois romans du corpus principal dans l'objectif de mettre en avant leurs similitudes. Ce travail préalable avait pour but d'identifier la présence de techniques narratives *universelles* telles qu'elles sont employées par nos autrices, et ce en considérant leurs œuvres comme représentatives des romans à succès YA au sein des littératures de l'imaginaire.

Dans ce chapitre, nous effectuons une comparaison diachronique quantitative et qualitative visant à identifier la nature et mesurer la rapidité du déploiement de ces mêmes techniques dans nos œuvres YA avec celle d'œuvres plus anciennes. Parmi ces œuvres se trouvent quatre romans phares des littératures de l'imaginaire du 20^{ème} siècle, deux œuvres de *fantasy* et deux œuvres de science-fiction : *The Hobbit* (Tolkien, 1937/2012), *Fahrenheit 451* (Bradbury, 1953/2001), *1984* (Orwell, 1949/2008) et *Harry Potter and The Philosopher's Stone* (Rowling, 1997).

Pour mener cette analyse, nous mesurerons dans les textes l'apparition précise en termes de nombre de mots (en prenant pour point de départ le premier mot de chaque œuvre) le déploiement des déclencheurs d'investissement émotionnel, l'apparition de la force d'opposition, l'élément déclencheur et le franchissement du premier seuil narratif. Précisons que, au regard des œuvres YA, notre analyse sera ici plus succincte et quantitative, compte tenu de l'analyse qualitative détaillée que nous avons effectué précédemment.

1. Présence des déclencheurs d'investissement émotionnel (sympathie, empathie et identification)

Avant d'entamer cette partie de notre étude, précisons qu'il demeure une part inéluctable de subjectivité dans notre approche, puisque dès lors que nous parlons du phénomène de projection, l'objectivité disparaît. Quand bien même nous mettrions en place des questionnaires visant à mesurer la réponse empathique d'un grand nombre de lecteurs afin d'établir des statistiques plus rigoureuses, il n'en demeurerait pas moins que l'acte de lecture met en résonance deux sensibilités uniques—celle de l'auteur·rice et celle du lecteur, chacun·e en tant que sujet. Là où le *lecteur sémantique A* estimerait qu'il éprouve de l'empathie pour tel

personnage à cet instant précis de l'histoire—grâce à son expérience de vie personnelle—le *lecteur sémantique B* pourrait ne rien éprouver du tout, via la sienne.

Premièrement, il faut nous replacer dans la perspective de recherche poïétique que nous adoptons. Sans la présence de réels lecteurs—si ce n'est *notre* propre subjectivité en tant que chercheur et lecteur sémantique—il s'agira d'identifier dans le texte le premier moment où l'autrice *tente* vraisemblablement de déclencher l'investissement émotionnel du lecteur pour son ou ses personnage·s. En outre, il faudra identifier le moment où l'autrice souhaite (théoriquement) que nous prenions parti pour son protagoniste. Ensuite, afin de minimiser la dimension subjective de notre analyse, nous adopterons une position interdisciplinaire basée sur les théories stylistiques, cognitives et neuroscientifiques exposées au chapitre III. Il nous faudra identifier la nature de ces déclencheurs, qui pourront être déclencheurs de sympathie—donc, à effet moindre—ou déclencheurs d'empathie.

Ces déclencheurs pourront, sur le plan cognitif, être plus ou moins explicites. Dans certains cas, ils porteront directement dans leur sémantisme une *émotion* relative au personnage qui, alliée à sa situation exposée dans l'avant-texte, viendra déclencher l'investissement du lecteur. Dans d'autres cas, l'investissement reposera sur le sémantisme implicite, sous la forme d'implicatures, que nous analyserons le cas échéant.

1.1 An Ember in the Ashes

Comme nous l'avons vu au cours du chapitre V, l'œuvre de Tahir se veut génératrice d'empathie et d'identification au regard de ses deux personnages, Laia et Elias. Dans la partie 1.1.1 de ce chapitre, nous avons fait l'analyse en détail de l'incipit et démontré que Tahir déploie des déclencheurs aussi bien narratologiques (grâce au choix du point de vue initial, par exemple) que stylistiques (grâce à l'emploi de verbes et de substantifs qui inscrivent sémantiquement Laia dans un état de détresse et de faiblesse). Nous pourrions identifier le premier déclencheur de projection au passage suivant :

Where have you been, Darin? ***In my head, I have the courage to ask the question, and Darin trusts me enough to answer.*** Why do you keep disappearing? Why, when Pop and Nan need you? When ***I need you?*** (p. 1)

Notre analyse révélait que ce déclencheur était d'ordre quelque peu implicite, puisqu'il nous fallait analyser les implicatures pour interpréter les sentiments de Laia. En termes de degré d'investissement, la situation du personnage que Tahir décrit préalablement fournissait suffisamment de détails identificatoires pour que nous qualifions ce déclencheur comme

relevant de l'empathie. Nous pourrions ainsi quantifier le déclencheur autour du 115^{ème} mot, donc présent à la première page.

1.2 Divergent

Pour l'œuvre de Roth, nous avons précisé au chapitre V que l'autrice déployait davantage d'éléments narratifs déclenchant l'identification *situationnelle* que l'empathie. Nous avons ainsi observé une dichotomie entre l'identification situationnelle et l'identification face à la psychologie du personnage.

Cette emphase sur l'identification situationnelle de la part de Roth rend ce déclencheur plus implicite et c'est au lecteur d'inférer la détresse du personnage via les éléments du texte. Toutefois, Roth effectue réellement une *combinaison* de déclencheurs, qui opère à la fois aux niveaux situationnel *et* personnel. La première mention de la cérémonie et du choix du personnage adolescent face à l'arrachement du foyer nous semble être suffisamment universelle pour que nous la considérions comme le premier déclencheur. Ainsi, nous l'identifions dès la seconde page, lorsque Tris dit qu'elle va décider du reste de sa vie en restant avec sa famille ou en les abandonnant. Puis, de manière explicite, les sentiments de Tris apparaissent et nous citons le passage au chapitre V, 1.2.2 : Tris se sent *coupable* de vouloir abandonner les siens.

Le déclencheur d'empathie, à la fois implicite et explicite, se situe donc vers les 400 mots.

1.3 Children of Blood and Bone

L'œuvre d'Adeyemi est celle de notre corpus qui, à travers ses trois personnages narrants et son thème socio-politique, se veut la plus génératrice d'empathie. Nous avons déjà commenté l'incipit du roman au chapitre V (1.3.1) : Adeyemi entame son roman par « J'arrive à peine à me retenir de crier » (n.t., p. 1). Ceci était en soi un déclencheur implicite maladroit car presque *illégitime*, au regard de la situation que l'autrice déroule ensuite. Toutefois, Adeyemi déployait déjà ses déclencheurs d'empathie « légitimes » dès les deux textes du paratexte qui préfigurent le roman. La toute première ligne de texte, grâce à la force de son sémantisme, se passerait presque d'analyse : « They killed my mother. » (p. 1) Cet élément de caractérisation est de nature presque *viscérale* et, il nous semble, la perte d'une mère—si l'évènement n'a pas déjà été vécu par le lecteur—est une potentialité si douloureuse que sa simple idée en puissance nous pousse à la projection déictique (qui est par ailleurs facilitée par l'utilisation de la première personne, sur le plan cognitif). Même si nous doutions du potentiel

empathique, peut-on simplement ne *pas* éprouver de sympathie, *a minima*, face à une telle déclaration ?

Le déclencheur est en soi implicite, puisque les sentiments de Zélie ne sont pas encore clairement exprimés. Dans un cas comme dans l'autre (sympathie ou empathie), l'investissement émotionnel du lecteur est l'objectif de l'autrice dès l'incipit du roman—au quatrième mot qui achève la première phrase.

1.4 *The Hobbit*

Avant de présenter notre analyse, il convient de préciser certains éléments au regard de l'œuvre fondatrice de Tolkien. Premièrement, nous avons choisi de faire figurer au corpus *The Hobbit* (1937/2012) plutôt que le premier opus de la trilogie de *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (1954). En effet, *The Hobbit* étant antérieur—en termes de publication aussi bien que de chronologie au sein du monde narratif de Tolkien—une étude des éléments narratologiques du *Fellowship of the Ring* serait faussée, étant donné que certains éléments sont déjà présentés dans *The Hobbit*. Par ailleurs, la volonté de Tolkien de donner un aspect mythologique à son œuvre engendre la présence du très long prologue du premier roman (qui s'étend sur plus de 15 pages), qui revêt un aspect davantage encyclopédique que narratif.

Ensuite, il ne s'agit pas pour nous de nous inscrire parmi la multitude de travaux de recherche qui analysent la nature allégorique ou le symbolisme de l'œuvre de Tolkien. Au moment de la rédaction, nous recensons plus d'une centaine de thèses sur le sujet, et ce en France seulement. Il s'agit pour nous de l'étudier de manière ciblée du point de vue poétique, et le premier aspect que nous analyserons est celui de la projection. Plusieurs éléments sont intéressants si nous les comparons avec le corpus YA principal.

En premier lieu, nous n'identifions pas réellement d'éléments relevant de l'empathie. Contrairement aux personnages du corpus principal YA, Bilbo ne se trouve aucunement en danger et aucun élément de sa caractérisation ne tend à générer l'empathie alors que l'histoire commence. Tolkien écrit : « the hobbit was fond of visitors » (p. 2) mais il s'agit là d'un élément isolé de caractérisation qui rend, au mieux, le personnage *sympathique* (donc qui déclenche la sympathie, au sens psychologique, tel que nous l'avons défini au chapitre III). Ensuite, certains éléments du texte pourraient venir *parasiter* l'identification. Tolkien écrit : « I suppose hobbits need some description nowadays, since they have become rare and shy of the **Big People, as they call us.** » (p. 1) Il dresse ainsi, stylistiquement et sémantiquement, une dichotomie entre « hobbits » (race imaginaire à laquelle son personnage est identifié via le titre et l'incipit) et « us », qui désigne *de facto* le lecteur et son narrateur persona (voir chapitre III, 3.3.3). Tolkien,

à travers son narrateur, s'adresse directement au lecteur et cette interpellation s'inscrit dans sa tentative de venir *nier* l'illusion fictionnelle. En outre, son narrateur narre l'histoire comme si son monde narratif constituait un mythe depuis longtemps oublié coexistant avec *notre* monde.

Précisons que cet élément en particulier—la nature de Bilbo en tant que créature—est dû à l'appartenance de l'œuvre de Tolkien au sous-genre de la fantasy qu'est la « high fantasy », telle que la définit Lloyd Alexander dans son essai :

Among the most nourishing bits and pieces we can scoop out of the pot are whole assortments of characters, events, and situations that occur again and again in one form or another through out much of the world's mythology: heroes and villains, fairy godmothers and wicked stepmothers, princesses and pig-keepers, prisoners and rescuers; ordeals and temptations, the quest for the magical object, the set of tasks to be accomplished. And a whole arsenal of cognominal swords, enchanted weapons; a wardrobe of cloaks of invisibility, seven-league boots; a whole zoo of dragons, helpful animals, birds, and fish. (1971)

Par opposition, certains récits en fantasy appartiennent à la « low fantasy », qui s'apparente sans pour autant venir se superposer à la notion originelle du *fantastique* en français, où l'imaginaire survient au sein d'un monde en apparence réaliste tout en semant le doute (voir chapitre I). La série de romans *Harry Potter* (Rowling, 1997-2007) serait par exemple une œuvre de « low-fantasy » car le monde narratif de Rowling s'apparente au notre, s'y *insère*, sans inventer un monde de toute pièce. C'est aussi le cas pour de nombreux romans de Stephen King, qui *injectent* le surnaturel dans un monde narratif qui ressemble de très près au notre. Si nous suivons cette classification, les œuvres de Tahir et Adeyemi que nous avons étudiées appartiennent elles aussi à la *High Fantasy*. Leurs mondes narratifs respectifs sont toutefois moins loin du réel que celui de Tolkien et les éléments qui y échappent sont moins nombreux. Si tant est qu'un *degré de fantasy* soit mesurable, les deux œuvres YA se trouveraient à un degré moindre comparées à l'œuvre de Tolkien. Nous soupçonnons que la projection soit donc cognitivement moins évidente lorsque le protagoniste—comme c'est le cas de Bilbo chez Tolkien—n'appartient pas à l'espèce humaine, bien qu'il soit tout à fait humanoïde et doté d'un réalisme psychologique (certes moins profond). Ensuite, l'élément suivant différencie radicalement le personnage de Tolkien des personnages modernes : « Bilbo Baggins was grown up, being about **fifty years old or so** [...] » (p. 2) Au chapitre III, nous exposons les différents éléments qui facilitent la projection déictique du lecteur ; or, les deux éléments que nous venons de citer—l'appartenance de Bilbo à une autre race d'êtres et son âge bien plus élevé que le lecteur enfant cible—viennent potentiellement amoindrir la capacité de projection du jeune lecteur, bien qu'elle demeure tout à fait possible.

Bien sûr, Tolkien crée l'intérêt du lecteur *autrement*, grâce à la structure classique de la quête (les étapes du mono-mythe sont clairement identifiables dans ce début de roman). Tolkien, via le pouvoir narratif de son narrateur persona, écrit de manière proleptique : « This

is a story of how a Baggins had an adventure, and found himself doing and saying things altogether unexpected. » (p. 1) Le lecteur sait d'ores et déjà que Bilbo, malgré son refus initial, partira tout de même à l'aventure et la manière dont le personnage se débat de manière comique pour ne *pas* partir tout au long du premier chapitre vient habilement contrarier l'horizon d'attente du lecteur, à qui Tolkien vient textuellement de promettre l'aventure.

L'auteur convoque possiblement une identification situationnelle *par procuration* : quel enfant n'aimerait pas partir à l'aventure pour voler un trésor gardé par un dragon accompagné de treize nains et d'un magicien...? Toutefois, l'empathie et l'identification via le personnage de Bilbo ne sont clairement pas l'objectif de l'auteur. Au mieux, nous pourrions parler de *sympathie*. Si nous résumons ce premier chapitre : Bilbo se retrouve en effet perturbé dans sa vie bien tranquille et embarqué dans la quête des nains à cause du mensonge de Gandalf. Au-delà de la situation, Tolkien parle enfin des émotions de Bilbo et le lecteur est amené à éprouver de la sympathie face à sa détresse :

“We shall soon before the break of day start on our long journey, a journey from which some of us, or perhaps all of us (except our friend and counsellor, the ingenious wizard Gandalf) may never return. [...]

Poor Bilbo **couldn't bear it any longer**. At *may never return* he began **to feel a shriek coming up inside**, and very soon it burst out like the whistle of an engine coming out of a tunnel. (p. 13)

Le premier véritable élément à potentiel identificatoire que nous repérons est la montée de courage de Bilbo, lorsqu'il se décide à prendre part à l'aventure :

Then Mr. Baggins turned the handle and went in. **The Took side had won**. [...]

“I will show you. I have no signs on my door—it was painted a week ago—, and I am quite sure you have come to the wrong house. As soon as I saw your funny faces on the door-step, I had my doubts. But treat it as the right one. **Tell me what you want done, and I will try it, if I have to walk from here to the East of East and fight the wild Were-worms in the Last Desert.**” (p. 14)

Ceci peut constituer un élément d'identification, dans le sens où le courage est une valeur que le lecteur pourra vouloir adopter (nous l'évoquons pour le personnage de Tahir, Elias, au chapitre V). Toutefois, Tolkien construit le courage et la témérité de Bilbo de manière très superficielle, grâce à la mention de son ascendance du côté du clan « Took » (ce qui explicite « the Took side had won » dans la citation ci-dessus) :

[...] long ago one of the Took ancestors must have taken a fairy wife. That was, of course, absurd, but certainly there was still something not entirely hobbitlike about them, and **once in a while members of the Took-clan would go and have adventures**. (p. 2)

Il faut attendre le deuxième chapitre du roman pour que Tolkien place Bilbo en réelle situation de danger lorsqu'il se retrouve face à des *trolls* :

William turned round at once and grabbed Bilbo by the neck, before he could duck behind the tree. [...]

“Bilbo Baggins, a bur—a hobbit,” said poor Bilbo, shaking all over, and wondering how to make owl-noises before they throttled him. (2012, p. 27)

À nouveau, même si le lecteur reconnaît que le troll représente une menace, la situation très éloignée du réel nous semble parasiter l'empathie, aucun lecteur ne s'étant—*a priori*—jamais retrouvé face à un troll (nous n'entendons toutefois pas que l'empathie est impossible face à une situation inconnue, seulement potentiellement *amoindrie*). Par ailleurs, les émotions de Bilbo n'apparaissent pas non plus de manière explicite, si ce n'est qu'il tremble. Au mieux, nous éprouvons de la *sympathie* pour Bilbo, qui est le personnage que nous accompagnons depuis le début de la lecture, mais nous ne nous préoccupons peut-être pas *viscéralement* de son bien-être, comme les autrices de YA nous poussent à le faire pour leurs personnages. Si Tolkien a recours à la sympathie—ce qui constitue en soi un déclencheur d'investissement—l'*empathie* n'est pas au rendez-vous, ce qui amoindrit l'investissement émotionnel du lecteur selon les théories narrativo-cognitives que nous avons employées.

L'histoire de Tolkien n'est en aucun cas un « échec narratologique » et son succès intergénérationnel n'est plus à prouver. Son œuvre, qui suit le patron narratif classique de *la quête*, met toutefois textuellement l'accent sur les *événements* du périple de Bilbo plutôt que sur son évolution psychologique ou ses sentiments. Philip Pullman s'exprime d'ailleurs sur ce sujet :

[T]here isn't a character in the whole of *The Lord of the Rings* who has a tenth of the complexity, the interest, the sheer fascination, of even a fairly minor character from *Middlemarch*, such as Mary Garth. [...] I can't remember anything in *The Lord of the Rings*, in all that vast epic of heroic battles and ancient magic, that titanic struggle between good and evil, that even begins to approach the ethical power and the sheer moral shock of the scene in Jane Austen's *Emma* when Mr. Knightley reproaches the heroine for her thoughtless treatment of poor Miss Bates. Emma's mortification is one of those eye-opening moments after which nothing is the same. Emma will grow up now, and if we pay attention to what's happening in the scene, so will we. That's what realistic fiction can do, and what fantasy of the Tolkien sort doesn't. (2018, p. 308)

Comparer les œuvres d'Austen ou de George Eliot avec celles de Tahir, Adeyemi, Roth ou encore Rowling engendrait sans nul doute un véhément débat. Toutefois, après avoir analysé en détail le réalisme psychologique et la vraisemblance des personnages de notre corpus YA, nous admettons que ces personnages aussi issus de l'imaginaire à destination de la jeunesse sont bien loin du Bilbo de Tolkien.

Sans véritable déclencheur d'empathie, la mise en danger de Bilbo est le passage qui génère le premier véritable élan de *sympathie* chez le lecteur. Nous la situons donc à 11 400 mots.

1.5 *Harry Potter and The Philosopher's Stone*

Le premier tome de l'œuvre de Rowling est particulier en ce qu'il ne débute *pas* avec le protagoniste. Si la large majorité du texte des sept romans sera narrée par un narrateur persona qui reste toujours très près de la sphère cognitivo-émotionnelle de Harry, Rowling débute avec sa future famille d'adoption : les Dursley. Ainsi, l'autrice intrigue le lecteur—grâce à tous les événements étranges qui ont lieu autour des Dursley au moment où l'histoire commence—avant de faire intervenir son jeune orphelin. Notons toutefois que Rowling utilise des chapitres titrés tout au long des 7 romans. Ainsi, le tout premier chapitre—« The boy who lived » (p. 1)—porte déjà une implicature au potentiel empathique.

Si Harry est *celui qui a survécu*, le lecteur infère qu'une ou plusieurs personnes n'ont *pas* survécu. Rowling pose ainsi la notion de mort avant même l'incipit, dès le titre de son premier chapitre. Cette implicature peut générer plusieurs interrogations : qui est mort ? Comment ce garçon a-t-il survécu ? Pourquoi ? Et face à quoi ? Harry—qui, de surcroît est défini comme « the boy », faisant de lui un personnage *de facto* relativement jeune—avant même d'apparaître, est présenté comme une *victime* ayant survécu à quelque chose.

En se basant sur ce premier indice subtil de la nature de son personnage, Rowling l'explique dès l'arrivée de Dumbledore au sein du premier chapitre :

'What they're saying,' [Professor McGonagall] pressed on, 'is that last night Voldemort turned up in Godric's Hollow. He went to find the Potters. The rumour is that Lily and James Potter are – are – that they're – dead.'

Dumbledore bowed his head. [...]

Professor McGonagall's voice trembled as she went on. 'That's not all. They're saying he tried to kill the Potters' son, Harry. But – he couldn't. He couldn't kill that little boy. (1997, p. 8)

Dès lors, les inférences initiales du lecteur sont confirmées dans le texte : Harry Potter est « the boy who lived » et ses parents ont été tués, faisant de lui un orphelin. La perte d'un proche étant une expérience humaine inéluctable, le potentiel empathique du personnage est immédiatement déclenché de manière situationnelle (comme c'était le cas pour Adeyemi). Et, quand bien même le lecteur enfant ou jeune adulte n'aurait jamais encore été confronté à la mort, la *possibilité* de la perte d'un parent est suffisamment proche de l'expérience humaine pour permettre la projection déictique.

Par ailleurs, sans que nous en fassions l'analyse ici, le second chapitre du roman—qui présente Harry face à la cruauté, l'absence d'amour et les abus de sa famille adoptive—est suffisamment déclencheur d'investissement émotionnel pour radicalement différencier Harry de Bilbo chez Tolkien, alors que le public cible des deux romans est virtuellement identique.

Ainsi—sans prendre en considération le titre du premier chapitre, afin d’avoir un exemple tout de même moins implicite—le déclencheur est de nature empathique et explicite. Nous le situons au passage que nous venons de citer, soit à 3200 mots.

1.6 Fahrenheit 451

IT WAS A PLEASURE TO BURN.

It was a special pleasure to see things eaten, to see things blackened and changed. With the brass nozzle in his fists, with this great python spitting its venomous kerosene upon the world, the blood pounded in his head, and his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning to bring down the tatters and charcoal mins of history. With his symbolic helmet numbered 451 on his stolid head, and his eyes all orange flame with the thought of what came next, he flicked the igniter and the house jumped up in a gorging fire that burned the evening sky red and yellow and black. He strode in a swarm of fireflies. He wanted above all, like the old joke, to shove a marshmallow on a stick in the furnace, while the flapping pigeon-winged books died on the porch and lawn of the house. While the books went up in sparkling whirls and blew away on a wind turned dark with burning.

Montag grinned the fierce grin of all men singed and driven back by flame. (Bradbury, 1953, p. 1)

L’incipit de l’œuvre de Bradbury, « It was a pleasure to burn. », demeure célèbre dans la littérature et vient directement entrer en résonance avec nos préoccupations narratologiques, tout particulièrement au regard de la notion de projection. Si nous nous attardons quelque peu sur cet incipit, il faut aussi l’analyser du point de vue stylistique. En premier lieu, le mot minutieusement choisi par Bradbury, « pleasure », en appelle directement à l’émotion et/ou au domaine sensoriel. Puis, alors que le lecteur atteint le dernier mot de l’incipit, plusieurs phénomènes se produisent. En premier lieu, la polysémie du mot « burn » interroge : s’agit-il de brûler *soi-même*—auquel cas « pleasure » viendrait créer un oxymore, certes peu probable—ou de brûler *quelque chose*. La seconde phrase du roman—« It was a special pleasure to see things eaten, to see things blackened and changed »—vient bien sûr confirmer qu’il s’agit de la deuxième interprétation. Mais, à cet instant de la lecture de l’incipit, le lecteur demeure encore pour quelques secondes face aux inférences possibles. Bradbury nous présente ainsi tout au long de la première page du roman son personnage autour de la notion de *plaisir*—et ce dès l’incipit.

Si le lecteur n’a pas encore les raisons derrière cette fascination de Montag pour le feu, l’auteur se sert de la stylistique pour véhiculer les émotions du personnage. Lexicalement, nous avons par exemple « pleasure », qui revient par deux fois dans les citations ci-dessus. Puis « the blood pounded in his head » traduit physiologiquement l’excitation de Montag lorsqu’il se compare à un chef d’orchestre. Lorsque Montag marche, Bradbury n’emploie pas « walked » ou « moved » mais « strode », qui montre la manière déterminée—voire *fière*—dont le

personnage se déplace pour contempler le brasier. Enfin, Bradbury effectue une rupture de paragraphe et écrit, par là même nous donnant pour la première fois le *nom* de son personnage : « Montag **grinned** the fierce grin of all men singed and driven back by flame. » Ainsi, après cette description enflammée—sans mauvais jeu de mots—Bradbury achève sur ce verbe, « grin », qu'il dédouble en le juxtaposant pratiquement avec sa forme nominale, qualifiée par l'adjectif « fierce ». À la seconde page du roman, Bradbury emploie aussi par deux fois le mot « whistling » (p. 2). Si Montag n'est pour l'instant pas vecteur d'identification ou d'empathie sur le plan narratologique, la première page du roman de Bradbury nous semble être un parfait exemple de la *prose incarnante* que nous évoquions au chapitre IV (voir 3.1 et 3.2). Quand bien même il serait fasciné par l'esthétisme de flammes qui brûlent ou éprouve un certain plaisir en les regardant, le lecteur ne peut pas *s'identifier* à Montag à moins d'avoir de réelles tendances pyromanes. Sur le plan cognitif, en revanche, la prose parfaitement maîtrisée de Bradbury nous mène à *ressentir* le plaisir presque pervers du personnage.

Si nous mettons de côté cette première tentative de l'auteur, il faut attendre quelques pages pour que Bradbury développe la biographie fictive de son personnage, ce qui permet une projection d'avantage identificatoire. Nous apprenons que Montag est marié : « My wife always complains » (p. 5). Puis, Bradbury annonce habilement l'âge de son personnage, qu'il incorpore organiquement au dialogue lorsqu'on lui demande depuis quand il est pompier : « '**Since I was twenty, ten years ago.**' » (p. 8) Enfin, après la rencontre avec la jeune Clarisse, Montag se perd dans ses pensées et la projection est déployée :

He was not happy. He was not happy. He said the words to himself. He recognized this as the true state of affairs. He wore his happiness like a mask and the girl had run off across the lawn with the mask and there was no way of going to knock on her door and ask for it back. (p. 14)

Le segment « He was not happy », que Bradbury répète pour appuyer la force du constat fait par son personnage, nous semble être un déclencheur d'empathie dans son plus simple appareil. Le bonheur étant une notion certes complexe mais universelle, son absence chez le personnage ne saurait manquer de déclencher la sympathie du lecteur, *a minima*, et *l'empathie* chez toute personne ayant déjà ressenti une absence—aussi longue ou momentanée sois-t-elle—de bonheur et de bien-être. Alors qu'il emploie souvent des métaphores—ce qu'il fait juste après, par ailleurs—Bradbury exprime cette absence grâce à une phrase déclarative très courte, sans éléments superflus. C'est ensuite la métaphore qui vient renforcer la sympathie du lecteur et la transformer en empathie. Bradbury se fait le critique de nombre d'éléments de la civilisation américaine et occidentale dans son œuvre et la *félicité de surface* est un de ces éléments. Montag, comme nombre de lecteurs de l'œuvre à travers les décennies, porte son bonheur comme un masque et vient de perdre ses illusions.

De deux choses l'une : face à cet évènement, le lecteur—s'il n'a jamais éprouvé cette sensation de fausse félicité—est poussé à la sympathie lorsqu'il apprend que Montag n'est pas heureux. Quant au lecteur pour qui ce sentiment est familier, il est, lui, poussé à l'*empathie* et potentiellement à l'identification.

Le déclencheur est donc empathique et explicite, situé à 2500 mots.

1.7 1984

Dans l'œuvre dystopique fondatrice du sous-genre qu'est le roman d'Orwell, l'auteur nous plonge dans son monde narratif très rapidement. Si Winston n'exprime pas ses sentiments *immédiatement*, le lecteur est dès les premières pages confronté aux éléments suivants : « The instrument (the telescreen, it was called) could be dimmed, but **there was no way of shutting it off completely.** » (p. 3) Puis :

In the far distance a helicopter skimmed down between the roofs, hovered for an instant like a bluebottle, and darted away again with a curving flight. It was the police patrol, **snooping into people's windows.** The patrols did not matter, however. Only the Thought Police mattered. [...]

Any sound that Winston made, above the level of a very low whisper, would be picked up by it, moreover, so long as he remained within the field of vision which the metal plaque commanded, he could be seen as well as heard. (p. 4)

Ces quelques éléments de *worldbuilding*, qui touchent aux libertés individuelles que la majorité des lecteurs considèrent comme acquises, viennent bien sûr créer la sympathie, Winston étant une victime de l'oppression du régime totalitaire en place. Toutefois, la nature dystopique du monde narratif d'Orwell ne vient pour l'instant pas créer d'investissement émotionnel, à moins que le lecteur vive effectivement sous un régime totalitaire où son droit à la vie privée est mis en danger. Dans le cas contraire, il peut seulement se projeter intellectuellement au sein du monde narratif, mais pas *émotionnellement* à travers le personnage de Winston.

Nous admettons que le roman d'Orwell est paradoxalement plus représentatif de la société occidentale *actuelle* qu'il ne l'était de celle des années 1950, faisant de l'œuvre un brillant travail d'anticipation (en dépit de son inspiration par l'URSS, qui existait bel et bien). En soi, le lecteur sémantique lisant l'œuvre dans la décennie 2020-2030—où chacune de nos recherches en ligne est traçable, où nos smartphones écoutent nos conversations et vendent ces données qui visent au ciblage publicitaire et où ces mêmes smartphones géo-localisent notre position à tout instant—est certainement plus apte à s'identifier à Winston que les lecteurs de la première heure.

Les ressorts détaillés du monde narratif d'Orwell—où la surveillance est poussée à son paroxysme et déployée à tous les niveaux de la vie des personnages—rendent cependant complexe une véritable projection identificatoire/empathique. Contrairement au personnage de Tris, chez Roth, dont la caractérisation et la situation personnelle et immédiate permettaient l'identification *situationnelle* aussi bien que *personnelle* chez le lecteur jeune adulte, Winston n'est pour l'instant pas dans une situation qui peut créer la projection déictique. En soi, Orwell décrit avec minutie l'incroyable oppression que ses personnages subissent, mais il ne débute pas son roman en appuyant la manière dont *Winston* lui-même la ressent.

Ainsi, il écrit : « The Ministry of Love was **the really frightening one**. There were no windows in it at all. Winston had never been inside the Ministry of Love, nor within half a kilometer of it. » (p. 7) Ici, « frightening » trahit malgré la formulation généralisante le sentiment de peur de Winston. En effet, même si Orwell emploie la troisième personne, le narrateur ne donne jamais d'information qui échappe à la sphère cognitivo-sensorielle de Winston, à laquelle le narrateur persona d'Orwell se limite. Nous sommes donc en mesure d'affirmer que ce sentiment *appartient* à Winston. Mais, le verbe d'état qu'Orwell emploie combiné à l'absence de Winston en tant qu'objet sémantique de cette peur vient affaiblir ce qui aurait pu être un déclencheur. Imaginons une reformulation du type « The Ministry of Love was the one which frightened Winston the most » ou (en ajoutant un verbe dynamique) « Winston dreaded above all the Ministry of Love ».

Nous pensons qu'Orwell, du point de vue poétique, attire davantage l'attention sur son monde narratif que sur son personnage. Ainsi, il est plus aisé de se projeter *intellectuellement* dans son monde narratif qu'émotionnellement via Winston. La citation suivante, qui fait planer la menace de manière explicite et directement liée au *personnage* dans le texte, est peut-être le déclencheur que nous tentons d'identifier :

The thing that **he** was about to do was to open a diary. This was not illegal (nothing was illegal, since there were no longer any laws), but if detected it was reasonably certain that **it would be punished by death, or at least by twenty-five years in a forced-labour camp.** (p. 8)

Mais, à nouveau, le fait qu'Orwell ne développe pas davantage les émotions de son personnage et la nature dystopique de son monde narratif—du point de vue cognitivo-stylistique—ne créent pas véritablement de résonance qui permette un investissement émotionnel allant au-delà de la sympathie, malgré le sentiment général d'effroi.

Précisons que nous ne dressons pas là une critique de la caractérisation de Winston. Notre propos est que, sur le plan de la technique poétique, l'empathie n'était peut-être pas le but d'Orwell, qui explore dans ce roman la destruction de la psyché et de la liberté de penser—comme la fin du roman le montre, lorsque Winston a été torturé et brisé psychologiquement par le personnage d'O'Brien.

Nous identifions ainsi un déclencheur de l'ordre de la sympathie lorsque Winston est mis en relation directe avec la menace qui plane sur lui dans la citation ci-dessus, soit vers les 1850 mots.

1.8 Résultats

Œuvre	Premier déclencheur d'investissement émotionnel	
	Nature qualitative	Apparition quantifiée
An Ember in the Ashes	Empathie	115 mots
<i>Divergent</i>	Empathie	400 mots
<i>Children of Blood and Bone</i>	Empathie	4 mots
<i>The Hobbit</i>	Sympathie	11 400 mots
<i>Harry Potter and the Philosopher's stone</i>	Empathie	3200 mots
<i>Fahrenheit 451</i>	Empathie	2500 mots
1984	Sympathie	1850 mots

Les résultats que nous présentons ci-dessus nous permettent de confirmer que le déploiement narrato-stylistique de la projection du lecteur est différent à deux niveaux—qualitatifs et quantitatifs. Chez nos autrices de YA, la projection vise beaucoup plus l'empathie et l'identification, grâce à l'emploi du pathos dans le lexique, de situations à potentiel identificatoire et d'éléments de caractérisation qui résonnent plus universellement avec le lecteur cible. Même si les autres œuvres impliquent *aussi* l'investissement émotionnel du lecteur, les autrices de YA ont pour objectif de *maximiser* cet investissement dès le début de leurs histoires. Dans les cas précis de nos trois œuvres, il est aussi déjà déployé du point de vue cognitif par l'emploi de la première personne de narration qui facilite la projection déictique.

Du point de vue quantitatif, ces déclencheurs sont aussi déployés plus tôt dans la narration, comme le tableau le démontre, ce qui vient confirmer notre hypothèse d'accélération narratologique via le principe d'immédiateté.

2. Apparition de la force d'opposition

2.1 *An Ember in the Ashes*

Nous avons identifié la force d'opposition au chapitre VI : elle est suggérée par Tahir à la seconde ligne de texte grâce au mot « enemy » (p. 1). En termes quantitatifs, nous pourrions dire que la première *mention* de la force d'opposition se fait au trentième mot. Elle apparaît *physiquement* dans le roman, de par la présence du futur assassin des grands-parents de Laia (qui représente ainsi l'empire des Martials) : « That's when **the Mask** emerges from the darkness and walks through the gate. » (p. 8)

La force d'opposition est donc présente à 1800 mots.

2.2 *Divergent*

Chez Roth, la présence de l'opposition est beaucoup plus abstraite. Nous entendons par là qu'elle est véritablement incarnée par le système sociétal imaginé par l'autrice. De ce fait, il est difficile pour le lecteur de concevoir un ennemi concret, comme c'est le cas chez Tahir. Cet aspect du roman nous amène par ailleurs à une réflexion inter-médiale.

En effet, la suite du roman permet clairement d'identifier Jeanine Matthews comme l'antagoniste à l'origine du coup d'état qui génère l'*apothéose* de ce premier tome. Jeanine n'apparaît toutefois physiquement et nommément que très tard dans le roman (à la page 355, sur 488 pages au total) et elle n'apparaît en tant que force d'opposition qu'au chapitre 25, lorsque Tris réalise que Jeanine est en train de manipuler la scène politique à son avantage. Cette apparition tardive, malgré une première mention dès le début du roman, fait de Jeanine une antagoniste très absente de ce premier tome, ce qui lui donne potentiellement moins de force. Nous soupçonnons que les scénaristes, Evan Daugherty et Vanessa Taylor, en soient venus à une conclusion similaire en écrivant le scénario de l'adaptation cinématographique du roman (Burger, 2014). Par opposition au roman, le film met en scène Jeanine (qui est de surcroît interprétée par Kate Winslet, qui bénéficie d'une notoriété certaine) physiquement dès les premières quinze minutes et le personnage est beaucoup plus présent tout au long de l'histoire. C'est elle qui préside la « Choosing Ceremony », par exemple, ce qui n'est pas du tout le cas dans le roman. Ce phénomène nous semble suggérer que le spectateur—contrairement au lecteur—a besoin d'une force d'opposition concrète à l'écran pour clairement identifier le rapport protagoniste/antagoniste. Cela met aussi en évidence le traitement particulier de la force d'opposition par Roth dans son œuvre originale.

Si nous revenons au roman, nous pourrions considérer que la force d'opposition générée par ce système sociétal qui étouffe le personnage de Tris est rendue concrète par le test d'aptitude que Tris doit passer le jour où l'histoire démarre. Grâce aux inférences que le lecteur doit faire face à l'état émotionnel du personnage, le test *incarne* l'enfermement au sein d'une seule et unique valeur morale, ce que Tris rejette. La force d'opposition apparaît ainsi à la mention du test d'aptitude autour des 250 mots. Ensuite, le conflit a lieu au moment où Tris passe ce test, à 2800 mots.

2.3 Children of Blood and Bone

Comme les déclencheurs d'empathie, il nous semble qu'Adeyemi tente d'amener la force d'opposition dès le début de son roman. Après tout, « They killed my mother » (p. 1) fait à la fois exister Zélie—le personnage qui vient revendiquer l'adjectif possessif « my »—et la ou les personne-s qui a-ont tué sa mère : « they ». Ici aussi, l'opposition apparaît au quatrième mot.

Alternativement, nous pourrions identifier l'apparition *physique* de l'opposition dès lors que les soldats représentants de l'empire agressent Zélie et ses camarades dès le premier chapitre : « I bite back a smile and bow my head in apology, sweeping low enough to survey **the guards** who entered » (p. 8) Ainsi, la force d'opposition apparaît autour des 1800 mots.

2.4 The Hobbit

Dans l'œuvre de Tolkien, la force d'opposition majeure est incarnée par Smaug, le dragon qui s'est emparé du trésor des nains. La première mention de la créature est la suivante, au cœur de la chanson que les nains offrent à Bilbo lors de leur première rencontre :

The bells were ringing in the dale
 And men looked up with faces pale;
The dragon's ire more fierce than fire
 Laid low their towers and houses frail.
 The mountain smoked beneath the moon;
 The dwarves, they heard the tramp of doom.
 They fled their hall to dying fall
 Beneath his feet, beneath the moon.
 Far over the misty mountains grim
 To dungeons deep and caverns dim
We must away, ere break of day,
To win our harps and gold from him!
 (Tolkien, 2012, p.23)

Les trois passages que nous mettons en gras identifient la nature de l'antagoniste grâce au mot « dragon », qui est à l'origine de l'attaque qui suit. Puis, les deux dernières phrases placent les nains dans un rapport d'opposition direct avec « **win** our harps and gold from him ». Si la force d'opposition est ainsi présentée—et notons qu'elle est ici aussi de force supérieure aux protagonistes—elle ne revêt pas la même forme que dans notre corpus.

Premièrement, le dragon n'est pas un antagoniste par rapport à Bilbo, qui n'est jusque-là aucunement associé aux nains. Il n'y a donc aucun conflit pré-existant et Bilbo pourrait ne pas entrer dans le monde de l'aventure, ce qui n'aurait aucun impact sur sa vie puisque rien ne le lie au dragon. Ensuite, les nains *eux-mêmes* ne sont pas réellement dans un rapport conflictuel immédiat avec le dragon, puisqu'il est révélé qu'ils vivent à l'extérieur de la montagne depuis des années. Contrairement à nos personnages du corpus YA, Bilbo n'est pas dans le conflit de manière initiale et ce même conflit n'a en aucun cas de nature *inéluçtable* pour lui.

Certains pourraient argumenter que le refus de Bilbo de partir à l'aventure le met en conflit face à Gandalf dès le début du roman, toutefois la nature de leur échange est peu conflictuelle. Ainsi, si Smaug est mentionné pour la première fois vers les 4500 mots, le premier conflit *concret* face à un antagoniste pour Bilbo est sa confrontation aux trolls lors de son périple, dans le second chapitre (p. 26)—soit à 11 000 mots.

2.5 Harry Potter and The Philosopher's Stone

Dans l'œuvre de Rowling, la force d'opposition est également mentionnée très tôt : le passage que nous citons en 1.5 est le premier qui marque « Voldemort » (p. 8) comme l'assassin des parents de Harry. Ensuite—puisque Voldemort n'apparaîtra que très tard dans ce premier roman—la force d'opposition pour Harry est incarnée par sa famille, les Dursley, et Rowling s'assure de communiquer la nature de cette relation dès le second chapitre en déposant de légers indices quant aux conditions de vie de Harry. Ce dernier est en opposition aux Dursley vis-à-vis même de son bien-être moral et physique. Pour ne citer que quelques exemples :

Harry got slowly out of bed and started looking for socks. He found a pair under his bed and, after pulling a spider off one of them, put them on. **Harry was used to spiders, because the cupboard under the stairs was full of them, and that was where he slept.** (p. 13)

Dudley was very fat and hated exercise – unless of course it involved punching somebody. **Dudley's favourite punching bag was Harry** [...] (p. 13)

Every year on Dudley's birthday his parents took him and a friend out for the day, to adventure parks, hamburger bars or the cinema. **Every year, Harry was left behind** with Mrs Figg, a mad old lady who lived two streets away. (p. 15)

Par la suite, les conflits seront multiples et ce sont les Dursley qui tenteront d'empêcher Harry de rejoindre Hogwarts en lui refusant l'accès aux lettres envoyées par l'école, s'érigeant bel et bien en tant qu'obstacle (au troisième chapitre). Tout comme l'analyse de *Divergent* l'a montré (chapitre VI, 2.2), il est possible de construire la force d'opposition au sein de chaque *sphère* dans laquelle évolue le protagoniste. Et, sans faire ici l'analyse détaillée de l'œuvre de Rowling, notre connaissance de l'heptalogie nous permet d'affirmer que l'autrice déploie exactement la même technique au fil de l'histoire. Dans chaque tome, dans la sphère familiale, la force d'opposition initiale est incarnée par les Dursley—qui, pour une raison ou une autre, font obstacle à Harry jusqu'à ce qu'il quitte le foyer. Puis, au sein de la sphère géographique délimitée par Hogwarts, c'est le personnage de Draco Malefoy qui entre en conflit avec Harry—souvent lors des matches de Quidditch, qui viennent ponctuer le récit de conflits mineurs alors que l'intrigue principale de chaque tome se déroule. Le professeur Snape est aussi une source de conflit récurrente. Puis, au sein de chaque tome, Rowling ajoute une force d'opposition au sein de ce tome uniquement :

- Au premier tome, Harry pense qu'il s'agit de Snape, qu'il croit en quête de la pierre philosophale.

- Au second tome, il s'agit de l'héritier de Slytherin, qui contrôle la créature vivant dans la chambre des secrets.

- Au troisième, c'est Sirius Black, que Harry pense être à sa poursuite.

- Au quatrième, la force d'opposition est incarnée par les épreuves du *Tri-wizard Tournament*.

- Enfin, au cinquième volume, c'est le professeur Dolores Umbridge qui représente l'intrusion politique dans l'école et qui viendra supplanter Dumbledore.

À partir du quatrième tome, qui marque le retour concret de Voldemort, jusque-là force d'opposition *externe* à la sphère d'Hogwarts mais faisant une apparition à chaque tome (sauf au troisième), la transition s'effectue et Voldemort devient la force d'opposition directe. Chaque sphère dans laquelle Harry évolue inclut une forme ou une autre d'opposition, permettant à Rowling de ponctuer son histoire de conflits.

Pour conclure sur l'opposition dans ce premier tome, la mention de Voldemort se situe à 3200 mots. Le premier conflit direct, avec les Dursley en tant que force d'opposition, est identifiable au second chapitre grâce aux passages cités, autour des 5000 mots.

2.6 Fahrenheit 451

La force d'opposition chez Bradbury n'est pas facilement identifiable, et ce pour plusieurs raisons. Comme nous l'avons montré pour *Divergent*, la force d'opposition de cette

œuvre dystopique n'est autre que le système social lui-même. Toutefois, à la différence de *Divergent*, Montag n'est pas *initialement* conscient que son mal-être émane du système sociétal—bien qu'il commence à s'en rendre compte dès sa discussion avec Clarisse. Une autre différence majeure face à *Divergent* est la position de Montag qui, en tant que « fireman », est lui-même membre représentatif du régime en place, puisqu'il est directement responsable des autodafés. Par ailleurs, si Roth personnifie cette force d'opposition sociétale via les parents de son personnage adolescent, Montag ne fait pas face à un réel *antagoniste* jusqu'à ce que son épouse le trahisse et que le capitaine Beatty tente de l'arrêter dans la troisième partie du roman (p. 85).

Ce positionnement du personnage rend son rapport à la force d'opposition particulier, mais il permet bien sûr à l'auteur d'exposer facilement les ressorts de son monde narratif dystopique. Nous pourrions considérer que l'apparition de la force d'opposition s'effectue dès que le lecteur identifie la nature sociétale de ce monde comme dystopique. Elle ne serait donc pas *initiale*, puisque le lecteur ne sait pas immédiatement *pourquoi* Montag brûle des livres. Elle interviendrait toutefois très tôt :

‘Do you ever read any of the books you burn?’
He laughed. ‘That’s against the law!’
[...]
They walked still further and the girl said, ‘Is it true that long ago firemen put fires out instead of going to start them?’
‘No. Houses have always been fireproof, take my word for it.’ (p. 8)

Dès lors, le lecteur sait qu'il évolue au sein d'un monde narratif où lire est illégal. Ensuite, la dernière phrase que nous citons comporte deux inférences possibles : l'affirmation de Montag étant bien entendu fausse, elle fait *soit* de lui un menteur au service du gouvernement, *soit* un ignorant face à la réécriture de l'histoire par le pouvoir en place. En l'occurrence, c'est la seconde hypothèse qui se confirmera. Toutefois, Montag n'entrera pas dans un rapport d'opposition conflictuel au système immédiatement. Ce n'est que lorsqu'il décide d'agir en secret contre l'interdiction de lecture que Montag rentre dans ce rapport : « “I'm going to do something,” said Montag. “I don't even know what yet, but I'm going to do something big.” » (p. 48)

Ainsi, si nous considérons que la force d'opposition sociétale apparaît en tant que telle dès sa mention, elle se situe vers 1400 mots. Si, en revanche, le régime totalitaire *devient* force d'opposition suite à la prise de conscience de Montag, elle s'érige en force d'opposition grâce à la décision du personnage, donc vers 17 300 mots.

2.7 1984

La force d'opposition chez Orwell est encore une fois similaire à celle de *Divergent* mais aussi à celle du roman de Bradbury que nous venons d'étudier : elle est incarnée par le régime totalitaire qui nuit au bien-être du personnage principal pivot. En cela, elle apparaît dès les premières pages, lorsque les éléments que nous citons en 1.7 permettent au lecteur d'identifier la nature dystopique du monde narratif d'Orwell.

Orwell, comme Bradbury, choisit de positionner son personnage au cœur du régime totalitaire, en tant que rouage de son fonctionnement, ce qui lui permet de décrire tous les détails de son monde narratif et de développer les thématiques de l'oppression via la surveillance et la répression des libertés individuelles. Winston n'est pas qu'un « camarade » lambda qui serait victime du régime comme des millions d'autres, Orwell le positionne au sein du « Ministry of truth » (p. 4) afin de montrer la manière dont le régime totalitaire fonctionne à tous ses niveaux. Toutefois, contrairement à Montag chez Bradbury, Winston nourrit une aversion *initiale* au régime, comme en témoigne les éléments suivants :

Winston knew—yes, he knew!—that O'Brien was **thinking the same thing as himself**. An unmistakable message had passed. It was as though their two minds had opened and the thoughts were flowing from one into the other through their eyes. "I am with you," O'Brien seemed to be saying to him. "I know precisely what you are feeling. **I know all about your contempt, your hatred, your disgust**. But don't worry; I am on your side!" (p. 19)

L'avant et l'après texte permettent bien sûr d'inférer que « contempt », « hatred » et « disgust » ont pour cible « the Party » (p.15). Afin de balayer le moindre doute, nous pourrions également citer :

His pen had slid voluptuously over the smooth paper, printing in large neat capitals
 DOWN WITH BIG BROTHER
 DOWN WITH BIG BROTHER
 DOWN WITH BIG BROTHER
 DOWN WITH BIG BROTHER
 DOWN WITH BIG BROTHER
 —over and over again, filling half a page. (p. 20)

Pour Montag, chez Bradbury, le régime en place *devient* force d'opposition dès la prise de conscience du personnage, avant laquelle Montag se complaisait dans son quotidien sans réellement se rendre compte de son mal-être ou de son rôle au sein de l'oppression. De manière similaire, Orwell aurait pu orienter la caractérisation de Winston vers une initiale acceptation du régime et une forme de complaisance ou d'ignorance. Pour Winston, le régime est rapidement identifié comme force d'opposition à travers sa haine absolue du gouvernement et son oppression. Cet élément n'apparaît toutefois pas de manière immédiate. Contrairement à Tahir, dans *Embers*, qui définissait dès son incipit l'empire des Martials comme *l'ennemi*,

Orwell ne prête pas immédiatement les propos ci-dessus à son personnage. Le lecteur est certes fortement amené à inférer dès les premières pages que toute personne vivant sous un tel régime totalitaire y est opposée. Ce qui n'est par ailleurs pas le cas, par ailleurs, si nous pensons à ceux qui *possèdent* le pouvoir au sein dudit régime : la dystopie de l'un est l'utopie d'un autre. Sur le plan strict du texte, le premier élément explicite apparaît ici :

He **disliked** nearly all women, and especially the young and pretty ones. It was always the women, and above all the young ones, who were the **most bigoted adherents of the Party**, the swallows of slogans, the amateur spies and nosers-out of unorthodoxy. (p. 12)

Stylistiquement, les implicatures ne laissent plus de doute et une analyse linguistique détaillée nous semble ici superflue : Winston n'apprécie pas les femmes car ces dernières sont souvent de ferventes partisans du régime, *ergo*, Winston n'apprécie pas les partisans du régime, *ergo*, Winston n'est *pas* un partisan du régime (et les détails quant à l'oppression omniprésente qu'Orwell nous livre jusqu'ici confirment que Winston se trouve dans un rapport d'opposition). Mentionnons cependant que le conflit directement lié à la force d'opposition n'apparaît que très tard dans le roman, et Orwell marque cette charnière en faisant la transition de la seconde partie du roman à la troisième (lorsque Winston et Julia sont arrêtés par les autorités) :

'We are the dead,' [Winston] said.

'We are the dead,' echoed Julia dutifully.

'You are the dead,' said an iron voice behind them.

They sprang apart. Winston's entrails seemed to have turned into ice. He could see the white all round the irises of Julia's eyes. Her face had turned a milky yellow. The smear of rouge that was still on each cheekbone stood out sharply, almost as though unconnected with the skin beneath.

'You are the dead,' repeated the iron voice.

'It was behind the picture,' breathed Julia.

'It was behind the picture,' said the voice. 'Remain exactly where you are. Make no movement until you are ordered.' (p. 221)

Le conflit réel n'apparaît donc que vers les 74 000 mots. Pour ce qui est de l'apparition stricte de la force d'opposition, nous la situons autour des 3000 mots.

2.8 Résultats

Œuvre	Apparition quantifiée de la force d'opposition	Apparition quantifiée du conflit
<i>An Ember in the Ashes</i>	30 mots	1800 mots
<i>Divergent</i>	250 mots	2800 mots
<i>Children of Blood and Bone</i>	4 mots	1800 mots
<i>The Hobbit</i>	4500 mots	11 000 mots
<i>Harry Potter and the Philosopher's stone</i>	3200 mots	5000 mots
<i>Fahrenheit 451</i>	1400 mots	17 300 mots
1984	3000 mots	74 000 mots

À nouveau, notre hypothèse semble se confirmer concernant la force d'opposition. Les chiffres permettent non seulement d'observer qu'elle apparait plus *tôt* dans notre corpus YA, mais aussi que le conflit est *actualisé* plus tôt dans l'histoire. Par ailleurs, la présence de *Divergent* face aux œuvres respectives de Bradbury et Orwell permet d'observer que la nature dystopique des œuvres ne vient pas fausser l'analyse. Dans les trois romans, la force d'opposition est incarnée par le système socio-politique du monde narratif des auteur·rice·s, elle est donc plus abstraite que concrète. Roth, cependant, ajoute judicieusement des étapes conflictuelles concrètes et des antagonistes mineurs afin d'investir le lecteur grâce au conflit le plus tôt possible dans le récit. Nous avons donc affaire à une accélération de ce processus grâce à une technique narratologique.

Enfin, même si nous ne l'avons pas détaillé à la partie précédente, la force d'opposition dans le corpus d'œuvres du 20^{ème} siècle est—comme celle du corpus YA—*toujours* de force supérieure. Qu'il s'agisse de Winston chez Orwell ou de Montag chez Bradbury, tous deux sont opprimés par le régime totalitaire en place et ne peuvent l'abattre ou s'en échapper. Quant à Bilbo et Harry, respectivement chez Tolkien et Rowling, ni l'un ni l'autre n'est au départ en mesure de vaincre Smaug le dragon ou Voldemort. La nature universelle de ce principe est donc toujours observable.

3. Présence de l'élément déclencheur conflictuel et franchissement du premier seuil de non-retour

3.1 *An Ember in the Ashes*

L'élément conflictuel déclencheur chez Tahir est on ne peut plus initial, puisqu'il prend place au premier chapitre. Le raid nocturne dont la famille de Laia est victime est signalé par l'autrice au passage suivant : « 'Laia,' he says. 'Raid.' » (p. 6) L'élément déclencheur est donc présent chez Tahir à 800 mots.

Le franchissement du premier seuil—qui est, rappelons-le, le seuil de non-retour pour le personnage lorsque les péripéties sont déclenchées—est lui aussi clairement identifiable lorsque Laia doit s'enfuir pour survivre après le meurtre de ses grands-parents et l'incendie de son foyer :

'Run, little girl,' he says.

My brother is still fighting, and his screams slice right through me. I know then that I will hear them over and over again, echoing in every hour of every day until I am dead or I make it right. I know it.

And still, I run. (p. 21)

Le seuil de non-retour, quant à lui, est ainsi franchi au chapitre 3, à 5000 mots.

3.2 *Divergent*

Chez Roth, le premier élément déclencheur concret a lieu au moment du test d'aptitude au chapitre 2—donc vers les 3000 mots—lorsque le test de Tris se révèle non-conclusif et que le terme « divergent » fait son apparition (p. 20), la plongeant dans l'incertitude. Toutefois, si nous revenons vers la définition de l'élément déclencheur qui vient interrompre la vie du personnage dans la sphère du connu, celui-ci est véritablement représenté dès la première page, lorsque Roth écrit que son choix devra être fait *aujourd'hui*. En cela, l'élément déclencheur apparaît à la première page, au bout de 300 mots.

Par la suite, le franchissement du seuil de non-retour est clairement identifiable au moment où Tris choisit de quitter son foyer, à la rupture capitrale entre les chapitres 5 et 6—soit à 10 200 mots.

3.3 *Children of Blood and Bone*

Chez Adeyemi, l'élément déclencheur est plus complexe à identifier face à la nécessité de réunir Amari et Zélie pour que l'histoire débute réellement. Au regard de l'intrigue principale, l'histoire est déclenchée par le vol du parchemin et la fuite d'Amari au chapitre 3, soit à 12 700 mots. Toutefois, l'orchestration de l'auteur repose sur la *collision* entre ses personnages dans la ville de Lagos. Ainsi, il nous faut remonter de cause à effet pour localiser dans le texte l'élément déclencheur au premier chapitre : c'est la venue des soldats annonçant l'augmentation de l'impôt qui force Zélie à se rendre à la capitale pour vendre un poisson rare afin de ne pas être envoyée aux travaux forcés. Ainsi, le déclencheur initial (qui manque peut-être de force, car l'auteur doit préalablement réunir ses personnages) se trouve environ à 2000 mots.

Au regard du *franchissement du premier seuil*, nous renvoyons à nos propos et notre critique du chapitre VI. Ainsi, si nous considérons que le seuil, certes fragile, d'Adeyemi existe quant au groupe de personnages formé par Amari et Zélie, il se situe au départ du village de Zélie, soit entre les chapitres 9 et 10, à 26 600 mots.

3.4 *The Hobbit*

L'élément déclencheur chez Tolkien intervient assez rapidement et prend la forme de l'arrivée de Gandalf. C'est le magicien qui propose à Bilbo de partir à l'aventure—et lui force la main à chaque refus, par ailleurs :

“Where else should I be?” said the wizard. “All the same I am pleased to find you remember something about me. You seem to remember my fireworks kindly, at any rate, and that is not without hope. Indeed for your old grandfather Took’s sake, and for the sake of poor Belladonna, I will give you what you asked for.”

“I beg your pardon, I haven’t asked for anything!”

“Yes, you have! Twice now. My pardon. I give it you. **In fact I will go so far as to send you on this adventure.** Very amusing for me, very good for you—and profitable too, very likely, if you ever get over it.”

“Sorry! I don’t want any adventures, thank you. Not today. Good morning! (p. 4)

Notons *le refus de l'appel*—dans la structure du mono-mythe—qui intervient immédiatement. Comme nous l'écrivions à la partie précédente, cet échange avec Gandalf est très peu conflictuel et relève plus de l'humour. Après celui-ci, Bilbo ferme la porte au nez de Gandalf et ne se retrouve associé à l'aventure que grâce à un tour joué par le magicien, qui place sur la porte de sa maison le signe que les nains interprètent comme indication que Bilbo est à la recherche d'une aventure. Nous sommes très loin de l'arrachement brutal à la sphère du connu tel que nous l'avons analysé chez nos auctrices de YA. Premièrement, les tours de Gandalf

sont plus comiques que conflictuels. Ensuite, Bilbo *choisit* de partir à l'aventure et n'y est pas contraint et forcé par une source interne ou externe. Au mieux, nous identifions cet échange avec Gandalf :

“That leaves you just ten minutes. You will have to run,” said Gandalf.

“But—,” said Bilbo.

“No time for it,” said the wizard.

“But—,” said Bilbo again.

“No time for that either! Off you go!”

To the end of his days Bilbo could never remember how he found himself outside [...] (p. 22)

Par ailleurs, ce même passage constitue le franchissement du seuil, puisqu'il marque le départ de Bilbo. Mais nous pouvons difficilement l'appeler un seuil de « non-retour », puisque le personnage *choisit* d'aller à l'aventure et pourrait, en toute logique du point de vue narratologique, faire demi-tour à tout moment tant que le groupe n'a pas atteint la montagne habitée par le dragon.

L'élément déclencheur chez Tolkien est donc situé au moment de l'arrivée de Gandalf que nous avons citée—soit à 1800 mots. Le seuil—bien qu'il ne soit pas aussi *solide*, narratologiquement parlant—se situe au passage ci-dessus, soit à 9300 mots.

3.5 Harry Potter and The Philosopher's Stone

L'élément déclencheur chez Rowling est intéressant à analyser car il est en quelque sorte *double*. Dès le premier chapitre, il intervient grâce à l'arrivée magique de Dumbledore :

A man appeared on the corner the cat had been watching, appeared so suddenly and silently you'd have thought he'd just popped out of the ground. [...]

Nothing like this man had ever been seen on Privet Drive. He was tall, thin, and very old, judging by the silver of his hair and beard, which were both long enough to tuck into his belt. He was wearing long robes, a purple cloak that swept the ground, and high-heeled, buckled boots.

His blue eyes were light, bright, and sparkling behind half-moon spectacles and his nose was very long and crooked, as though it had been broken at least twice. This man's name was Albus Dumbledore. (p. 6)

Cet événement dans la narration—qui intervient très vite, vers les 2000 mots—n'est pas le déclencheur de l'intrigue pour le personnage éponyme, mais il incarne l'arrivée du fantastique dans un monde narratif jusque-là *réaliste*. Il est donc pour le lecteur un arrachement au réel, comme le *véritable* élément déclencheur sera pour Harry un arrachement au réel. Ainsi, Rowling attise la curiosité du lecteur grâce à ce premier élément, puis dévoile l'ampleur du fantastique (qui deviendra « fantasy ») plus tard. En effet, pour le personnage principal qu'est Harry, l'élément déclencheur n'est autre que l'arrivée des lettres provenant de *Hogwarts*—qui viennent interrompre sa vie jusque-là normale chez les Dursley :

Three things lay on the doormat: a postcard from Uncle Vernon's sister Marge, who was vacationing on the Isle of Wight, a brown envelope that looked like a bill, and -- a letter for Harry.

Harry picked it up and stared at it, his heart twanging like a giant elastic band. No one, ever, in his whole life, had written to him. (p. 23)

Après les péripéties durant lesquelles les Dursley tentent d'échapper à l'arrivée incessante des lettres, le franchissement du seuil de non-retour est atteint après l'arrivée de Hagrid, qui révèle la vérité sur la mort des parents de Harry et son statut de sorcier : « "Harry - - yer a wizard." » (p. 33) Le passage de ce seuil est particulier chez Rowling, car l'autrice l'opère en plusieurs étapes. Systématiquement, l'entrée de Harry dans le monde magique se fera grâce à un lieu de transition. Bien souvent, il s'agit du voyage en train à bord du *Hogwarts Express*. Mais, dans ce premier tome, le seuil est véritablement franchi—pour le lecteur comme pour Harry—lorsque l'existence du monde de la magie est révélée. Nous pourrions argumenter que—comme Bilbo chez Tolkien—Harry n'est pas *obligé* de rejoindre Hogwarts, et donc le monde de l'aventure. Mais, compte tenu de sa qualité de vie chez les Dursley et du réalisme psychologique du personnage (Harry est défini par sa *curiosité*, un trait de caractère que Rowling utilise pour faire avancer le récit à plusieurs reprises), il est tout bonnement impossible pour Harry de ne pas entrer dans le monde de l'aventure. Par ailleurs, le passage suivant est intéressant à cet égard :

"Do you mean ter tell me," [Hagrid] growled at the Dursleys, "that this boy -- this boy!-- knows nothin' abou' -- about ANYTHING?"

Harry thought this was going a bit far. He had been to school, after all, and his marks weren't bad.

"I know *some* things," he said. "I can, you know, do math and stuff," he said.

But Hagrid simply waved his hand and said, "About our world, I mean. Your world. My world. Yer parents' world." (p. 35)

Pour Harry, ce qui oblige le personnage à rejoindre le monde de l'aventure est le fait *qu'il y appartienne déjà*. Notons que, au-delà de cette observation implicite pour le lecteur, Rowling marque ce seuil par une rupture chapitrale, entre les chapitres 4 et 5. Toutefois, comme le personnage n'est pas en *mouvement*, ce franchissement n'est pas aussi marqué qu'il pourrait l'être. Comparativement, le franchissement du seuil est beaucoup mieux mis en valeur dans l'adaptation cinématographique de Columbus (2001). Dans celle-ci, lorsque Hagrid déclare : « We're a bit behind schedule. Best be off. Unless you'd rather stay, of course... » (00 :18:14), et que Harry le suit, Columbus réalise un plan sur la porte ouverte de la maison qu'occupent les Dursley par laquelle Hagrid vient de s'engouffrer. Puis le plan suivant, accompagné d'un changement de rythme musical, est sur Harry observant cette porte de sortie. Ainsi, lorsque Harry la franchit, le seuil *physique* représenté par la porte ouverte vient se superposer au seuil métaphorique de non-retour dans l'histoire.

En somme, nous identifions l'élément déclencheur à l'arrivée de Dumbledore dans le monde « non-magique », soit à 2000 mots. Notons tout de même la présence du second déclencheur, au passage de la lettre que nous avons cité, soit à 9000 mots. Le franchissement du premier seuil est lui situé à 15 800 mots.

3.6 *Fahrenheit 451*

Chez Bradbury, nous observons que l'élément déclencheur est déployé très tôt. Nous avons longtemps hésité quant à cet élément de l'histoire : s'agissait-il de la tentative de suicide de son épouse (p. 16), de l'incident de la dame qui s'immole avec ses livres (p. 28), de la mort de Clarisse (p. 34) ou encore du moment où Montag décide de révéler l'existence de ses livres cachés à son épouse (p. 48) ? Or, ce qui déclenche la prise de conscience de Montag, le sort de sa routine et le pousse à s'interroger sur la nature dystopique du monde dans lequel il vit, n'est autre que sa rencontre initiale avec la jeune Clarisse, dès la quatrième page.

Bradbury annonce véritablement cette charnière dans l'avant-texte, si nous observons sa prose. Tout d'abord : « **The last few nights** he had had the most uncertain feelings about the sidewalk just around the corner here, moving in the starlight toward his house. » (p. 3) Ici, l'auteur précise qu'il s'agit d'un chemin habituel pour Montag et l'inscrit dans sa routine. Puis il écrit :

But now, tonight, he slowed almost to a stop. His inner mind, reaching out to turn the corner for him, had heard the faintest whisper. Breathing? Or was the atmosphere compressed merely by someone standing very quietly there, waiting?

He turned the corner.

The autumn leaves blew over the moonlit pavement in such a way as to make **the girl who was moving there** seem fixed to a sliding walk, letting the motion of the wind and the leaves carry her forward. (pp. 3-4)

Il est évident que Bradbury marque intentionnellement l'arrivée presque féérique de Clarisse. L'avant-texte avait qualifié le trajet de Montag comme routinier : « But now, tonight » vient effectuer la rupture. Notons que Bradbury le marque aussi par une mise en exergue grâce à la rupture de paragraphe pour « He turned the corner ». C'est *cette nuit* qui est particulière et le lecteur en prend clairement conscience. L'arrivée de Clarisse et la discussion entre elle et Montag est le premier élément narratif qui le pousse vers sa prise de conscience, ce qui en fait le véritable élément déclencheur de l'intrigue du roman.

De la même manière, Bradbury marque le franchissement du premier seuil grâce à la structure même de son roman, qui est divisé en parties. Alors que Montag prend la décision de lire les livres qu'il a volés—ce après quoi tout retour à l'ignorance et à la sphère narrative

initiale sera impossible—Bradbury clôt la première partie du roman intitulée « The Hearth and the Salamander » à la page 51 et entre dans la partie « The Sieve and the Sand » (p. 52).

Nous localisons ainsi le déclencheur à l'arrivée de Clarisse dans la vie de Montag, soit à 600 mots. Le franchissement du premier seuil marqué par la transition d'une partie à l'autre est localisé à 18 300 mots.

3.7 1984

Orwell, tout comme Bradbury, segmente son roman en différentes parties. Aussi, à la lecture chronologique de l'œuvre, nous pourrions être tentés de considérer le message de Julia comme le déclencheur de l'intrigue :

[Winston] rolled up the completed bundle of work and slid it into the pneumatic tube. Eight minutes had gone by. He re-adjusted his spectacles on his nose, sighed, and drew the next batch of work towards him, with the scrap of paper on top of it. He flattened it out. On it was written, in a large unformed handwriting:

“I LOVE YOU.” (p. 108)

En effet, c'est la relation de Julia avec Winston qui entraîne véritablement les péripéties du roman et précipite sa capture par le gouvernement. Toutefois, dès les premières pages du roman, Winston est *déjà* dans la transgression lorsqu'il se procure un journal qui lui permet d'exprimer son mal-être quant au régime totalitaire, et c'est cet événement qui vient interrompre le *statu quo* initial du personnage sur le plan psychologique, ce qui, *ensuite*, le poussera vers la transgression que constitue sa relation sexuelle avec Julia. La citation suivante, bien plus tardive, permet d'appuyer notre propos :

[Winston] knew that sooner or later he would obey O'Brien's summons. Perhaps tomorrow, perhaps after a long delay—he was not certain. What was happening was only the working-out of a process that had started years ago. **The first step had been a secret, involuntary thought, the second had been the opening of the diary.** He had moved from thoughts to words, and now from words to actions. (p. 159)

Le franchissement du premier seuil, quant à lui, advient lorsque Winston et Julia actualisent leur transgression des lois du régime à travers le rapport sexuel, au chapitre 2 de la troisième partie, suite à quoi ils s'engageront tous deux dans diverses formes de transgressions face au totalitarisme de *Big Brother* :

‘You like doing this? I don't mean simply me: I mean the thing in itself?’

‘I adore it.’

That was above all what he wanted to hear. Not merely the love of one person but the animal instinct, the simple undifferentiated desire: that was the force that would tear the Party to pieces. He pressed her down upon the grass, among the fallen bluebells. This time there was no difficulty. Presently the rising and falling of their breasts slowed to normal speed, and in a sort of pleasant helplessness they fell apart. (p. 134)

Nous situons ainsi l'élément déclencheur à l'apparition du journal de Winston, vers les 1800 mots, et le franchissement du seuil à 41 500 mots.

3.8 Résultats

Œuvre	Apparition quantifiée du déclencheur de l'intrigue	Franchissement quantifié du seuil de non-retour
<i>An Ember in the Ashes</i>	800 mots	5000 mots
<i>Divergent</i>	300 mots	10 200 mots
<i>Children of Blood and Bone</i>	2000 mots	26 600 mots
<i>The Hobbit</i>	1800 mots	9300 mots
<i>Harry Potter and the Philosopher's stone</i>	2000 mots	15 800 mots
<i>Fahrenheit 451</i>	600 mots	18 300 mots
<i>1984</i>	1800 mots	41 500 mots

Tandis que nos deux hypothèses précédentes au regard de l'apparition de la force d'opposition et des déclencheurs de projection se voyaient validées, les résultats de la présente analyse viennent *invalider* notre hypothèse d'immédiateté quant à la présence anticipée des éléments déclencheurs et du franchissement du seuil. À la vue des chiffres, les résultats sont trop disparates pour observer deux tendances distinctes. Bien entendu, nous observons tout de même que le rythme de certains romans est plus rapide que d'autres. Les romans de Tahir et Roth, comme nous le présentions à la lecture sémantique, démarrent très vite. Notre sentiment en tant que lecteur sémantique était que les œuvres YA, en général, et ce dans une perspective d'accroche du lecteur moderne—et jeune adulte, de surcroît—déclenchaient les événements de leurs histoires plus tôt. Au sein de notre étude, il s'avère que ce n'est pas le cas.

Toutefois, la première colonne du tableau concernant l'apparition de l'élément déclencheur révèle que ce dernier se manifeste systématiquement avant le cap des 2000 mots dans l'ensemble des œuvres, tous *corpora* confondus. Alors que notre hypothèse d'immédiateté via l'accélération dans les œuvres YA s'invalide, il est possible que nous observions ici un phénomène lié à la nature des deux *corpora* que nous étudions, tous deux composés d'œuvres à succès.

En effet, l'écueil auquel l'auteur·rice amateur·rice se heurte souvent, soit-il·elle étudiant·e ou débutant·e de manière extra-académique, est celui de ne pas entrer dans les péripéties assez rapidement, du fait de sa volonté de décrire en détail la situation d'exposition ou les éléments pertinents des biographies fictives de ses personnages. Du point de vue poïétique, il serait nécessaire d'étendre notre analyse à d'autres œuvres pour le confirmer, mais il est possible que le *cap* des 2000 mots soit celui à observer, celui où l'histoire doit véritablement commencer, au risque de perdre l'investissement de son lecteur. Cette similitude de déploiement observée dans les œuvres YA et les œuvres plus anciennes, à défaut de montrer une immédiateté du genre YA ici, est donc potentiellement un marqueur d'*universalité* dans la narration des œuvres à succès.

VIII. Analyse stylistique stylométrique

Après avoir défini notre cadre d'analyse interdisciplinaire au chapitre IV—qui convoquait aussi bien la théorie de la pertinence que la stylistique cognitive ou encore les neurosciences—nous dédions ce chapitre à la mise en pratique de ces théories. Si, sur le plan narratologique, nos hypothèses se scindaient entre les notions d'immédiateté et celle d'une universalité supposée de certaines techniques narratives, elles viennent ne faire plus qu'une sur le plan stylistique. Nous avançons ainsi que la prose de notre corpus YA était davantage empreinte de processus de *cognition incarnée*, qui génèrent une immédiateté d'ordre cognitive durant l'acte de lecture.

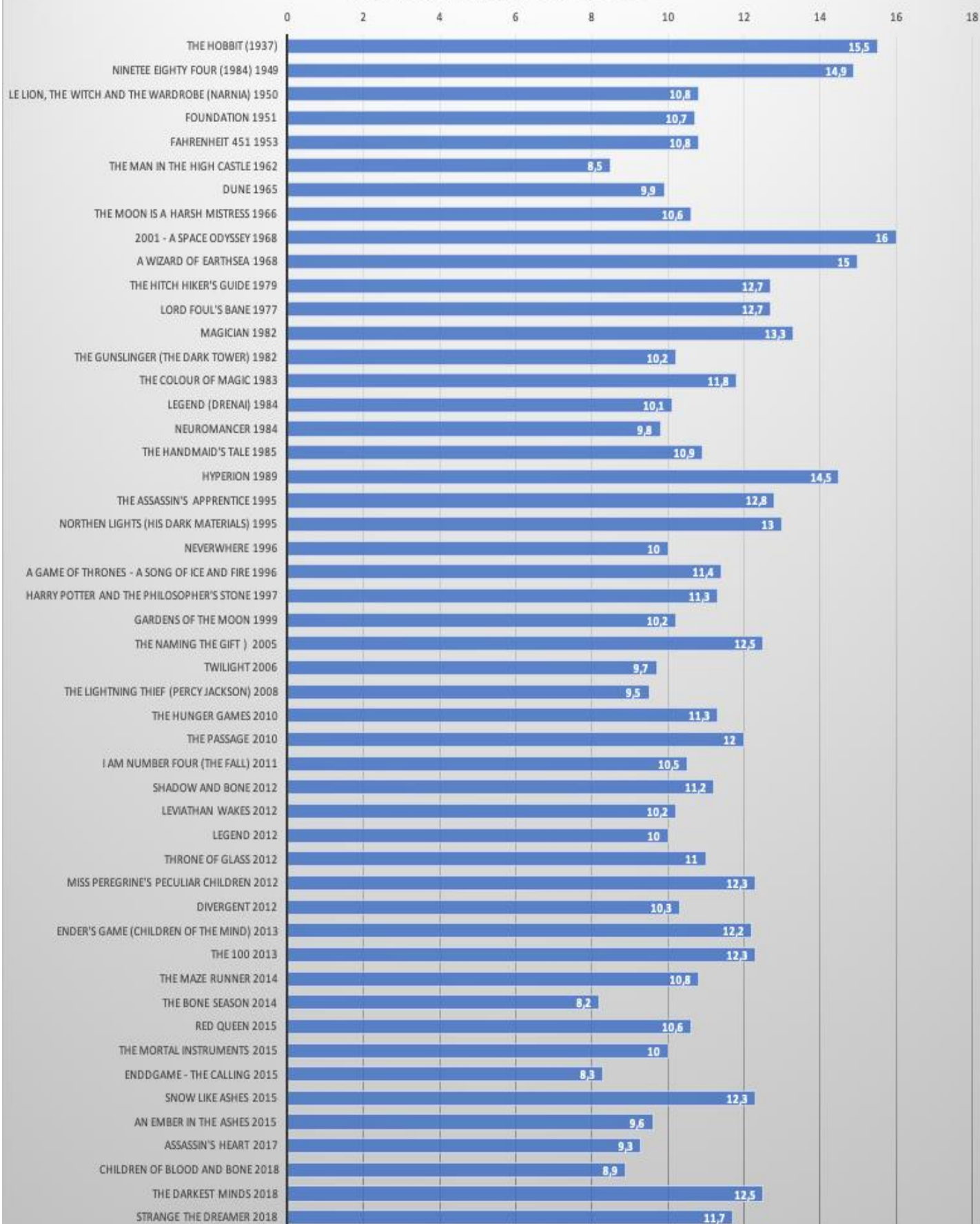
Nous passerons donc en revue chaque analyse spécifique en précisant la méthodologie qui a été la nôtre.

1. L'immédiateté véhiculée par le pouvoir incarnant de la prose

1.1 Moyenne de mots par phrase

La première analyse que nous avons effectuée a été menée grâce au logiciel Voyant Tools, dont l'un des multiples algorithmes permet de mesurer la longueur moyenne des phrases au sein d'un fichier texte. Ces données sont obtenues grâce à l'outil « résumé » qui indique automatiquement le nombre moyen de mots par phrase au sein d'une œuvre. Nous générons ainsi les données ci-dessous :

Longueur moyenne des phrases



Si nous dressons les moyennes des deux *corpora* : le corpus YA élargi obtient 10,6 mots/phrased en moyenne contre 11,9 pour le corpus du 20^{ème} siècle. Il n'y a donc pas de tendances clairement observables ou de disparités flagrantes. Même si nous l'observons de manière ponctuelle, il ne s'agit en outre pas d'établir que les œuvres plus anciennes sont *systématiquement* plus complexes que celles du corpus YA sur ce plan. Ces données sont toutefois intéressantes au regard de certaines œuvres en particulier.

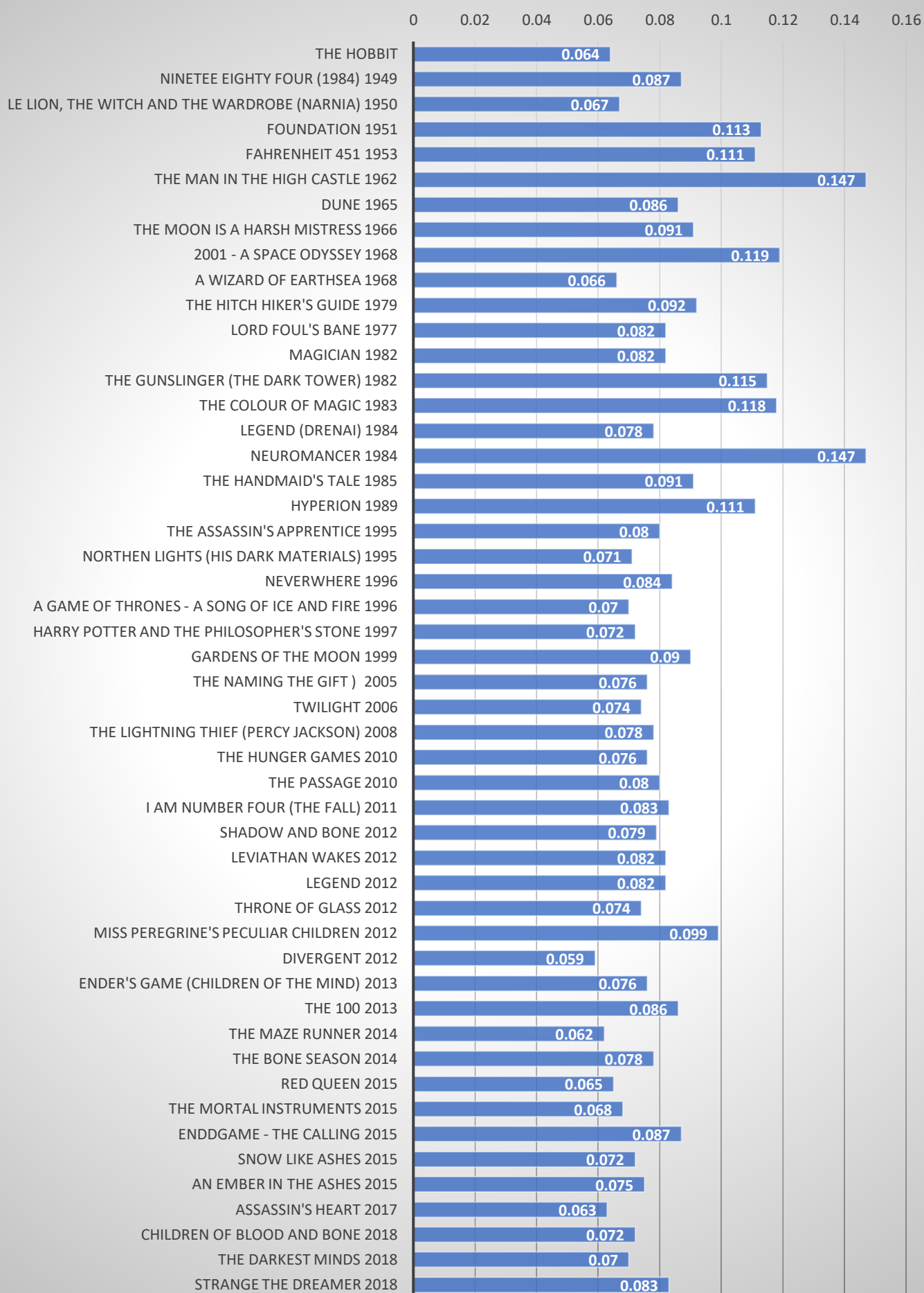
C'est le cas entre celle de Tolkien et celle de Rowling, par exemple. Alors que le lectorat cible est le même, Tolkien emploie en moyenne 15,5 mots par phrase (plus que Orwell, dont la moyenne est de 14,9) contre 11,3 chez Rowling. Le roman YA de Meyer—*Twilight* (2006)— qui a souvent été critiqué pour son style, n'emploie en moyenne que 9,7 mots par phrases, ce qui se rapproche des 9,5 pour le premier tome de *Percy Jackson* (Riordan, 2008), qui est orienté vers les enfants, alors que *Twilight* a pour cible la tranche moyenne des jeunes adultes (soit 14-17 ans). *Children of Blood and Bone* (Adeyemi, 2018), qui fait partie de notre corpus YA principal, est une des œuvres à la moyenne la plus basse, avec 8,9 mots par phrases.

Ces données, qu'il convient de croiser avec celles qui suivent, nous permettent préalablement de montrer que l'écart ne semble pas significatif.

1.2 Densité du vocabulaire

La densité du vocabulaire, que nous obtenons également grâce à la fonction « résumé » de Voyant Tools, mesure au sein de nos textes ce qu'on appelle communément la « richesse » du vocabulaire, en outre une fréquence haute ou basse de variation du lexique. Nous obtenons le graphique suivant :

Densité du vocabulaire



La présence dans le corpus du 20^{ème} siècle d'œuvres qui appartiennent à la fois aux littératures de l'imaginaire *et* aux œuvres dites plus *intellectuelles* nous permet de faire des constats intéressants. Observons les œuvres d'Orwell et de Bradbury, par exemple, qui font bien souvent partie du curriculum au sein de l'Éducation Nationale en France dans le secondaire. Respectivement, ils obtiennent 0,087 et 0,111 en termes de densité lexicale. Stephen King—auteur américain *populaire* par excellence—obtient 0,115 pour son œuvre de fantasy, *The Gunslinger* (1982). Asimov, dont l'œuvre bénéficie d'un certain prestige souvent *confiné* au genre de la science-fiction, obtient 0,113.

Tolkien, bien souvent considéré comme le père fondateur de la fantasy, obtient pour *The Hobbit* (1937/2012), 0,064—qui constitue le score le plus bas dans nos données après *Assassin's Heart* (Ahiers, 2017). Nous pourrions aussi attirer l'attention sur *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (Lewis, 1950), qui obtient 0,067. Comparativement, les œuvres de Riordan et de Rowling—publiées plus de cinquante ans plus tard pour la même tranche d'âge en littérature jeunesse—obtiennent respectivement 0,078 et 0,072. Nous avons observé à la partie précédente que Tolkien employait des phrases plus longues (15,5 mots en moyenne), toutefois cette mesure précédente croisée avec celle que nous obtenons ici vient démontrer que la longueur des phrases n'est pas systématiquement garante de plus de complexité dans la prose. Compte tenu du succès international des œuvres de Riggs, Riordan et Rowling—qui sont donc très largement lues—nous sommes tentés d'avancer que, contrairement à la croyance populaire, la littérature jeunesse actuelle est loin d'être moins exigeante ou plus simple que celle d'antan.

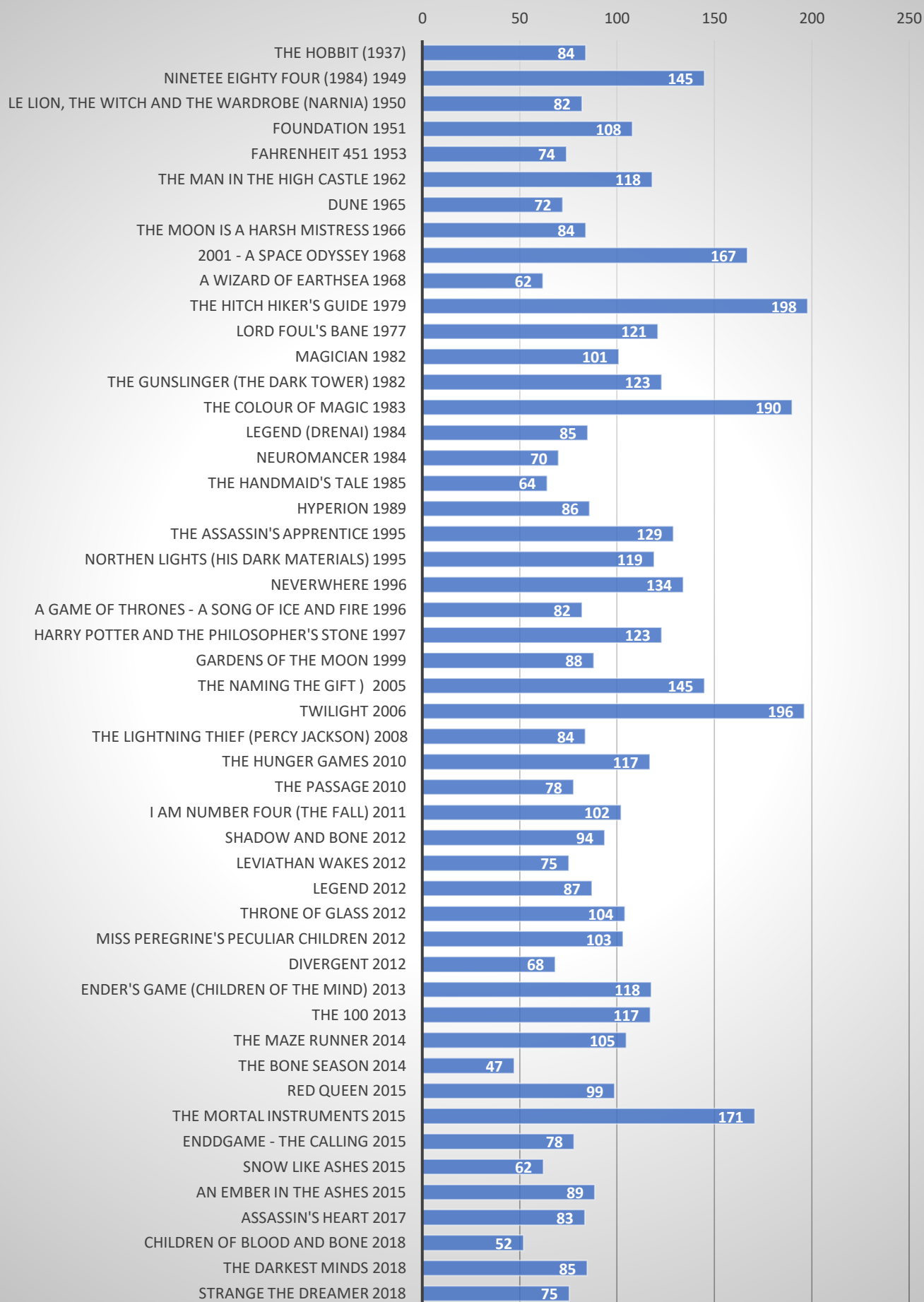
Si nous revenons vers nos considérations premières et dressons des moyennes, le corpus du 20^{ème} siècle obtient une moyenne de 0,09 contre 0,075 pour le corpus YA élargi. Les œuvres YA et celles pour la jeunesse sont donc, lexicalement, tout de même moins riches que les œuvres du 20^{ème} siècle.

1.3 Mesure de la fréquence adverbiale

Au chapitre IV (en 2.2.3), nous établissions que la catégorie grammaticale de l’adverbe occupait un statut particulier au sein de la stylistique auctoriale. Ainsi, en croisant notre approche poïétique avec les neurosciences—qui mettaient en avant le pouvoir cognitivement *incarnant* du verbe, et plus particulièrement du verbe dynamique face au verbe statique—nous pouvons dresser le lien logique suivant : une faible fréquence adverbiale viendra *focaliser* l’attention du lecteur sur les verbes, ce qui générera une prose plus propice à la lecture incarnée via le principe cognitif de moindre effort (chapitre IV, 2.3.2). À titre d’exemple succinct, imaginons la phrase : « John quickly ran through the door ». Une réécriture sans adverbe viendrait obliger l’auteur·rice à faire usage d’un verbe plus précis que « run » qui contient le sémantisme de « quickly ». Par exemple : « John *dashed* through the door » ou « John *bolted* through the door ».

La fréquence adverbiale au sein des *corpora* a été obtenue lors de nos analyses grâce à la fonction « summary » de ProwritingAid, qui mesure précisément le nombre d’adverbes qui portent le suffixe -ly au sein *et* à l’extérieur du dialogue. Cette distinction est pertinente car, du point de vue idiomatique, les adverbes *existent* dans le langage et nous nous en servons régulièrement lors de nos conversations. Au sein d’une œuvre de fiction—qu’elle soit littéraire, théâtrale ou filmique—le dialogue se veut à différents degrés une *imitation* du langage oral, il ne saurait donc être vraisemblable sans l’emploi d’adverbes. Afin de pouvoir dresser une comparaison avec les statistiques de Blatt, nous ramenons les chiffres obtenus sur 100 000 mots à 10 000 mots et obtenons les résultats suivants :

Fréquence Adverbiale/10 000 mots



Si nous observons ce graphique, qui recense les adverbes en *-ly totaux* (donc, dialogue compris), nous obtenons une moyenne de 109 adverbes par tranche de 10 000 mots pour le corpus du 20^{ème} siècle. Le corpus YA, quant à lui, obtient une moyenne de 97 adverbes par tranche de 10 000 mots. Le calcul des adverbes en *-ly* hors dialogue génère des moyennes respectives de 93 adverbes par tranche de 10 000 mots pour le corpus du 20^{ème} siècle contre 80 pour le corpus YA. La tendance étant identique, nous nous préoccupons des données du graphique ci-dessus, qui peuvent être interprétées de diverses manières.

Premièrement, établir ces moyennes permet de démontrer que les œuvres plus récentes emploient effectivement une fréquence adverbiale légèrement moindre, ce qui viendrait soutenir notre hypothèse d'une prose davantage *incarnante*. Cette écriture davantage *verbale* qu'adverbiale prônée par les auteurs au sein des œuvres traitant du savoir auctorial semble avoir influencé les auteur·rice·s de manière grandissante au fil des deux dernières décennies. Par ailleurs, notre corpus YA principal illustre bien cette tendance : l'œuvre de Tahir totalise 89 adverbes, celle de Roth 68 et celle d'Adeyemi 52 par tranche de 10 000 mots.

Toutefois, nos chiffres sont bien sûr à nuancer. Le style de chaque auteur·rice vient nécessairement influencer ces statistiques et toute moyenne vient *masquer* certaines données. La courbe le montre bien : parmi le corpus YA, nous observons l'œuvre de Meyer (*Twilight*, 2006) qui recense 196 adverbes, ce qui est pratiquement le double de la moyenne, ou encore *The Mortal Instruments* (Clare, 2015), qui en compte 170. Au sein du corpus du 20^{ème} siècle, à l'inverse, Bradbury n'en emploie que 74 et Atwood 64 dans *The Handmaid's Tale* (1985).

Ensuite, et ce constat nous semble davantage pertinent que l'aspect diachronique de cette analyse en particulier, une certaine *universalité* émane de ces données. Quelle que soit l'œuvre que nous étudions, le graphique l'illustre : sur cinquante romans, nous n'observons *jamais* de fréquence adverbiale supérieure à 200/10 000 mots.

Dans son ouvrage, Blatt observait une moyenne de 115 adverbes/10 000 mots au sein des bestsellers qu'il analysait et 114/10 000 pour les œuvres ayant obtenu des prix littéraires (Blatt, 2017, pp. 25-30). Si nous effectuons une moyenne globale couvrant les 50 œuvres de nos deux *corpora*, la moyenne des adverbes en *-ly* est de 101/10 000 au total (et 84/10 000 en comptabilisant seulement les adverbes hors-dialogue). Il y a donc congruence entre les données de Blatt et les nôtres, ce qui vient donner plus de poids à l'écriture verbale et l'utilisation parcimonieuse des adverbes en *-ly*.

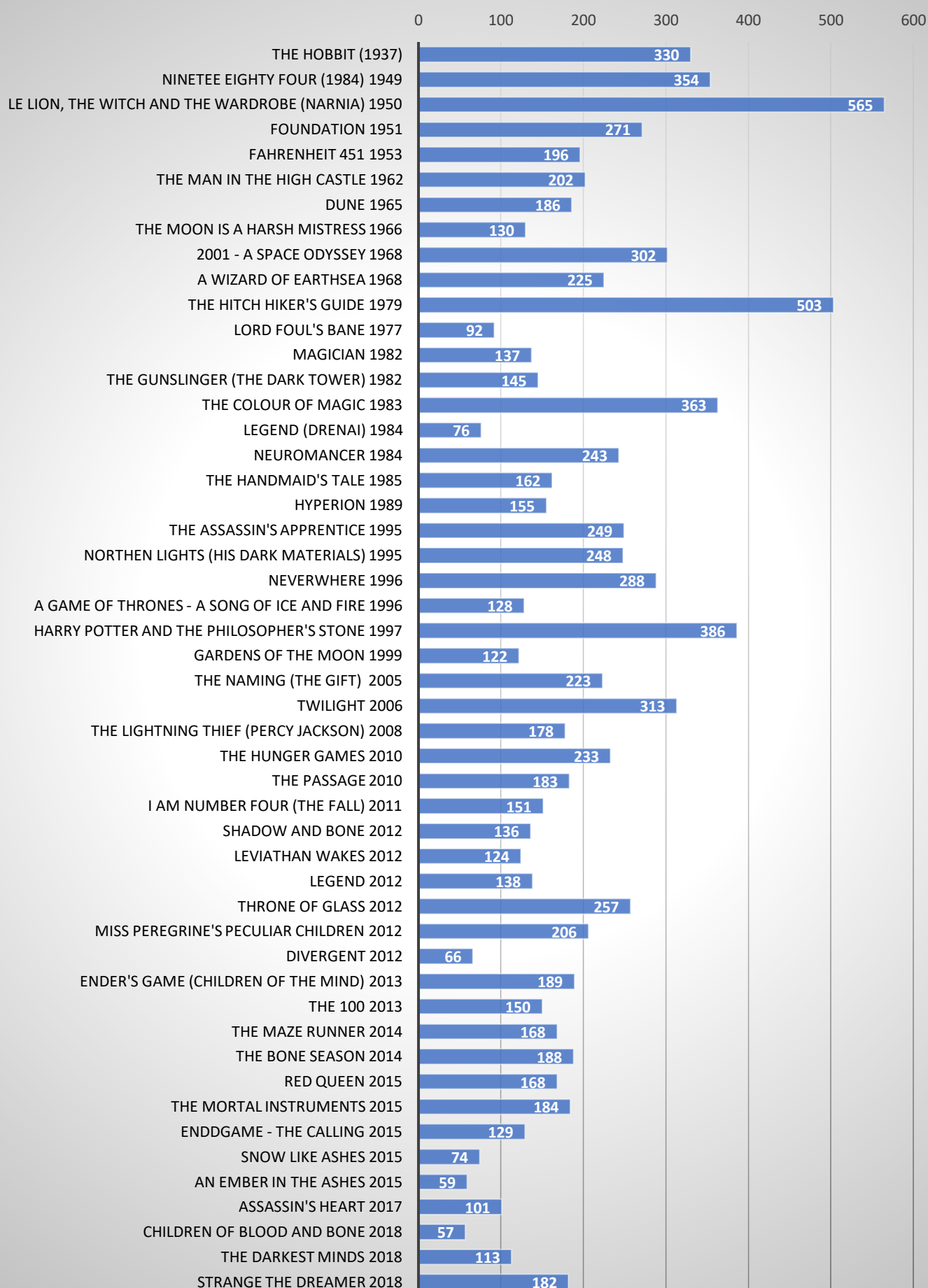
1.4 Présence de qualificatifs superflus

De la même manière que l’adverbe, les qualificatifs dit *superflus* que nous avons évoqués au chapitre IV viendraient *amoindrir* la puissance de la prose, selon le principe cognitif du moindre effort. Par ailleurs, ces mêmes qualificatifs sont bien souvent des adverbes (qui ne portent pas le suffixe -ly) ou des groupes adverbiaux.

Pour cette analyse, nous avons eu recours à la fonction « termes » de Voyant Tools, qui permet de faire une recherche simultanée de plusieurs éléments lexicaux. Notons que Word Microsoft Office possède une fonction similaire—effectuer une recherche grâce à la fonction recherche (ou CTRL/Cmd+f) au sein du document permettrait également d’identifier ces éléments au sein d’une œuvre numérisée. Toutefois, Voyant Tools a l’avantage de pouvoir le faire avec plusieurs termes simultanément, ainsi qu’au sein d’un corpus de textes, ce qui accroît grandement la vitesse d’analyse.

Il faut mentionner que la liste de ces éléments qualificatifs est irrémédiablement de nature subjective. Au chapitre IV, nous mentionnions les diverses listes établies par les auteur·rice·s pour la majorité inspirés par Strunk et White. Nous avons ainsi établi la liste suivante, qui suit un certain consensus parmi les qualificatifs évoqués précédemment : « a bit, sort of, kind of, quite, pretty much, somehow, very, rather ». Nous obtenons ainsi les données suivantes (ici aussi, nous ramenons les données sur un empan de 10 000 mots) :

Occurrences de qualificatifs superflus /10 000 mots



Si nous dressons des moyennes, les œuvres du corpus du 20^{ème} siècle en emploient 242/10 000 mots et le corpus YA compte en moyenne 159/10 000 mots. Ici aussi, les chiffres relatifs à certain·e·s auteur·rice·s sont intéressants. Parmi ceux du corpus du 20^{ème} siècle, certain·e·s auteur·rice·s ont une utilisation très faible : Atwood en emploie par exemple 162, Bradbury 186 et Stephen King 145 seulement. Orwell, en revanche, en utilise 354. Chez les auteur·rice·s de YA, Meyer en emploie 313. Au regard de *Twilight* (2006), il y aurait donc une véritable congruence entre la perception stylistique des lecteurs et la nature adverbiale de la prose de l’auteur·rice.

Nous observons ainsi une tendance similaire à celle de la fréquence adverbiale analysée précédemment : au sein des littératures de l’imaginaire, la prose semble peu à peu se détourner des groupes adverbiaux et focaliser son impact cognitif sur les autres catégories grammaticales.

1.5 Filtrage cognitivo-sensoriel

Dans la ligne directrice de la notion de *show, don’t tell* (chapitre IV, 3.1), la dimension stylistique que nous étudions ici nous est suggérée par le propos de Michael Kaplan :

He saw that there were three men running over the hill.

He discovered he was not alone in the room.

Barbara realized a sound was coming from the closet.

Tammy noticed that the man had long, dirty blood hair.

[...]

Most sentences of this ilk can be strengthened simply by eliminating the phrase of discernment (in italics above). It’s often not needed, especially if the point of view has already been established. (1997, p. 6)

La citation issue de l’essai de Kaplan parle d’elle-même, et c’est là une observation que nous faisons souvent à la lecture des travaux de nos étudiants débutants en écriture créative. Souvent, l’auteur·rice amateur·rice a du mal à s’effacer pour laisser la place à son histoire et ses personnages—le principe au cœur du *show, don’t tell*. Du point de vue cognitif, cette technique est également tout à fait en accord avec les notions que nous avons étudiées dans cette thèse. D’une part, ces syntagmes viennent rallonger la phrase, ce qui nuit au principe cognitif du moindre effort. De l’autre, le fait que le point de vue ait été établi clairement dans l’avant-texte rend ces syntagmes qui demandent plus d’efforts de cognition *redondants* : le lecteur sait que le personnage de troisième personne est celui qui perçoit de manière sensorielle et/ou cognitive les événements, il n’a donc pas besoin que cette information lui soit répétée.

Les exemples que donne Kaplan—qu’il désigne comme des syntagmes non-nécessaires de « realization and discernment »—englobent les verbes de perception et entrent à nouveau en résonance avec *show, don’t tell*. Le fait de ne pas avoir recours à ces verbes permet en effet de

montrer directement les perceptions d'un personnage sans au préalable *dire* qu'il les perçoit. En d'autres termes, les perceptions cognitivo-sensorielles des personnages ne sont pas *filtrées* par ces syntagmes. Par ailleurs, cette dimension stylistique étudiée de manière individuelle pourrait venir indiquer pourquoi le style d'un auteur employant largement le discours indirect libre (qui, souvent, s'affranchit de ce filtrage cognitivo-sensoriel) est perçu comme plus *fluide* ou plus *agréable* à lire, de manière subjective.

À la lecture de notre corpus YA principal, il nous semblait que nos trois œuvres mettaient effectivement en avant ce phénomène. Nous menons ainsi une analyse grâce à Voyant Tools qui vise à identifier les occurrences de la sélection suivante de verbes de perception : « consider, realise, realize, think, understand, understood, wonder ».

Précisons qu'une telle recherche possède bien sûr ses limites. L'algorithme du logiciel ne nous permet pas d'isoler les occurrences qui correspondent précisément au contexte que nous recherchons. En outre, il comptabilisera des occurrences telles que « I hate the **thought** » (dans lequel « thought » est un substantif) aussi bien que celles du type « It was an odd feeling, he **thought** », qui, elles, correspondent au contexte que nous cherchons. Afin de minimiser la marge d'erreur au maximum, nous affinons la recherche en ajoutant les pronoms « he » et « she », étant donné que les segments que nous recherchons prennent souvent la forme « he thought/she thought ». La présence des pronoms féminin et masculin permet ainsi d'englober toutes les œuvres, qu'ils mettent en scène des personnages féminins ou masculins. De la même manière, nous adaptons la recherche lorsque les œuvres sont au présent de narration ou au passé et lorsqu'ils sont narrés à la première personne, en substituant « he/she » par le pronom « I ». Les listes de « stopwords » (les termes recherchés) sont donc les suivantes :

Texte narré au passé (troisième personne de narration)	I thought, I considered, I realised, I realized, I understood, I wondered, he thought, she thought, he considered, she considered, he realized, she realised, he realized, she realised, he understood, she understood, he wondered, she wondered, he knew, she knew
Texte narré au présent (Première personne de narration)	I think, I consider, I realize, I realise, I understand, I wonder, I think, I consider
Texte narré au présent (troisième personne de narration)	He thinks, she thinks, he considers, she considers, he realizes, she realizes, he realises, she realises, she understands, he understands, she wonders, he wonders, he thinks, she thinks, he considers, she considers

Nous obtenons les résultats suivants :

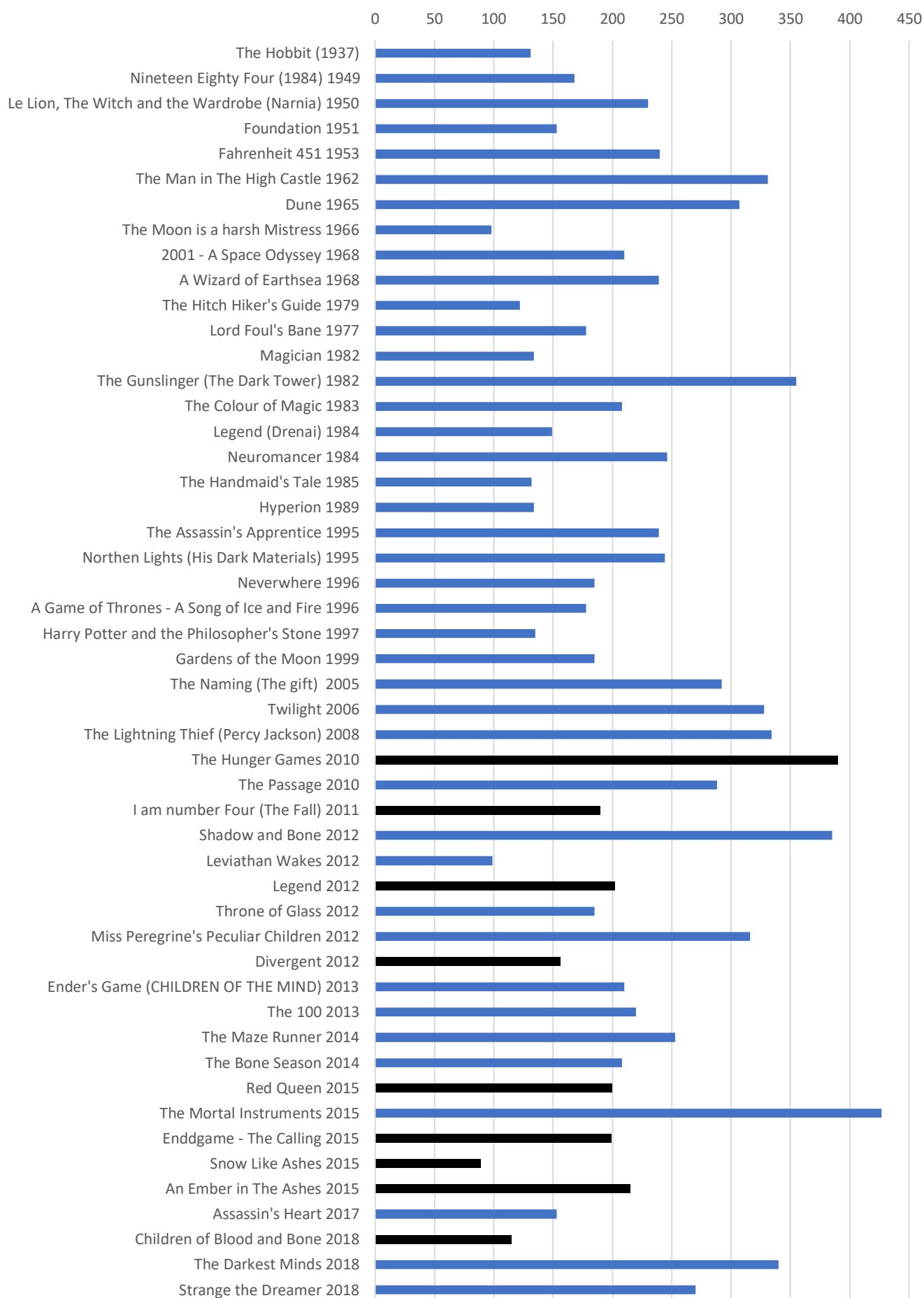
- En moyenne, les textes du corpus du 20^{ème} comptabilisent 197 occurrences sur 100 000 mots.

- Le corpus YA, lui, en comptabilise en moyenne 268/100 000 mots.

- Au sein du corpus YA, les textes narrés au présent en comptent en moyenne 195/100 000 mots.

Comme les chiffres l'indiquent, le corpus YA ne contient pas moins d'occurrences de ce filtrage cognitivo-sensoriel que les œuvres plus anciennes. Au contraire, les œuvres YA en comptent *plus* et il nous paraît judicieux d'avoir recours au graphique ci-dessous :

Occurrences de verbes de filtrage cognitivo-sensoriel/100 000 mots



Comme il apparaît sur le graphique (en noir/plus sombre), les textes narrés au présent ont tendance à contenir *moins* d’occurrences que le reste. Toutefois, l’œuvre de Collins (qui en compte 390) est un contre-exemple montrant que le style individuel d’un·e auteur·rice peut venir s’affranchir de cette technique stylistique. Les chiffres ne semblent pas nous permettre d’observer une tendance précise quant à cet aspect stylistique de l’écriture. Il serait toutefois intéressant d’effectuer une analyse similaire sur un corpus de textes écrits par des auteur·rice·s amateur·rice·s afin de voir si la tendance générale montre que ces dernier·e·s *filtrer*nt beaucoup plus leur prose.

1.6 Étude des verbes cachés

Cette analyse a été menée sur ProwritingAid (via la fonction « summary ») et concerne directement la nature des groupes verbaux, comme nous l’évoquions au chapitre IV (en 3.2, lorsque les neurosciences nous permettaient de théoriser que les verbes d’action génèrent une lecture davantage stimulante sur le plan cognitif). Afin d’explicitier ce que le logiciel désigne comme des verbes *cachés*, nous nous référons à un des articles dédiés à l’écriture créative publié sur le site internet lié au logiciel :

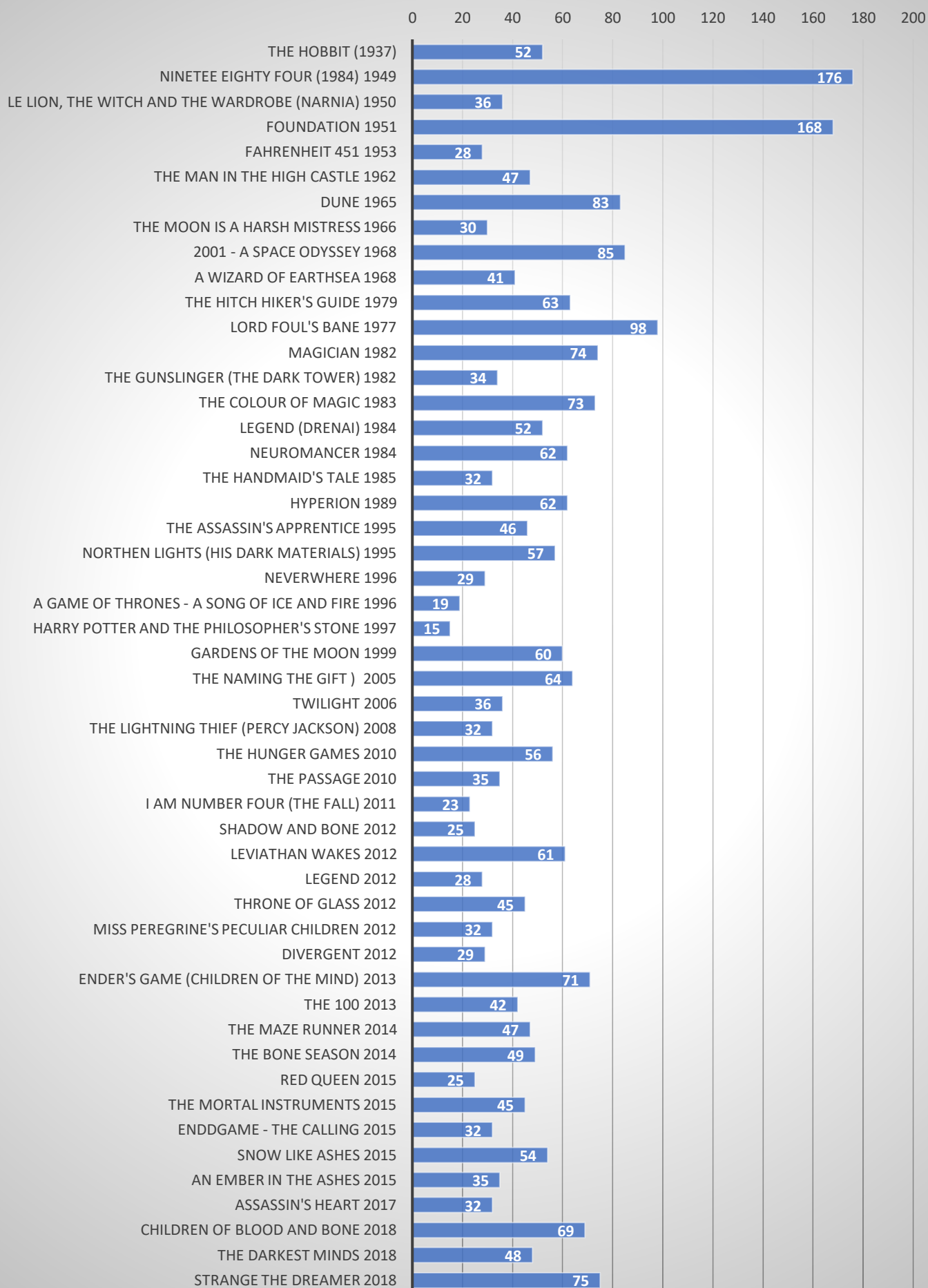
Verbs should be strong and active. Yet many writers accidentally hide their verbs. This process (called nominalization) turns verbs into nouns and leaves a weak verb in their place. For example: “We will make an announcement,” should read as “we will announce.” It’s shorter and the verb is changed from the weak “make” to the much stronger “announce.”⁹⁵

Du point de vue de la stylistique, l’algorithme détecte ainsi les groupes verbaux qui pourraient subir une conversion grammaticale afin que le substantif—s’il possède une forme verbale—devienne un verbe. Cela entre bien sûr en résonance avec les neurosciences et l’argument que nous amenions plus tôt. À nouveau, il faut nuancer cette analyse. Le logiciel sera par exemple incapable de faire la distinction entre l’exemple cité ci-dessus et la différence entre « He entered » et « He made an entrance », qui expriment deux choses bien différentes. Toutefois, observer la présence de ces segments de manière globale sur l’ensemble du texte mettra en évidence la tendance de l’auteur·rice à la nominalisation dans sa prose.

Sur l’empan de 100 000 mots, nous obtenons les données suivantes :

⁹⁵<https://prowritingaid.com/art/265/Improve-Your-Writing-Tip--2%3A-Don-t-hide-your-verbs%2C-rejoice-in-them.aspx>

Occurrences de verbes cachés/100 000 mots



En dressant des moyennes, les œuvres du corpus du 20^{ème} siècle emploient 61 verbes cachés. Celles du corpus YA en emploient 44. Bien que la moyenne du corpus YA soit plus basse, la différence ne nous semble pas significative sur un échantillon aussi large que 100 000 mots. À l'exception de *Foundation* (Asimov, 1951) et de *1984* (Orwell, 1949), qui comptabilisent respectivement 168 verbes cachés et 176, les œuvres des deux *corpora* ne présentent jamais de fréquence supérieure à 100. Par ailleurs, Bradbury comme King, connus pour leurs styles percutants, n'en emploient que 28 et 34. Atwood, elle aussi, n'en utilise que 32. Plus que de mettre l'emphase sur l'évolution diachronique, il nous semble à nouveau qu'il s'agit là d'une technique d'écriture observable sur l'ensemble des 50 œuvres à succès : l'emploi d'un verbe au sémantisme *précis* plutôt qu'un groupe verbal contenant une nominalisation demande au lecteur moins d'effort de cognition, et donc une prose plus fluide et incarnante qui est plus agréable en termes de style à la lecture.

1.7 Procès existentiels et indice de passivité de la prose

La dernière analyse que nous effectuons est peut-être la plus complexe, car elle se base sur un postulat interdisciplinaire qu'il nous faut préalablement expliciter. Comme nous l'avons vu à la lumière du savoir auctorial, les auteur·rice·s américain·es font souvent référence à une *passivité* de la prose, qu'il ne faut pas confondre avec la *voix passive* en grammaire. Au chapitre IV (en 3.2), nous avons mis en relation directe cette passivité avec les théories d'Halliday en stylistique, qui définissent les procès existentiels (souvent, mais pas toujours, amenés par « there » en anglais).

Observons la différence entre « There was a gate at the end of the path » et « A gate rose at the end of the path ». Au-delà de toute considération anthropomorphique, la seconde phrase donne une illusion *d'agentivité* du sujet, qui est ici inanimé. Le portail ne fait pas qu'*exister* via la copule « be », il *fait* quelque chose : il s'érige. Du point de vue stylistique, la première phrase constitue un procès existentiel statique alors que la seconde est un procès matériel, donc dynamique. Il s'agit donc d'opposer la copule à l'usage d'un verbe (qui ne soit pas un verbe d'état). Un exemple très intéressant au sein de notre corpus se trouve chez Tahir :

'All things change, Elias Veturius. You are no boy now, but a man, with a man's burden upon your shoulders and a man's choice ahead of you.'

My knife is in my hands, though I don't remember drawing it, and I hold it to the throat of the hooded man beside me. (*An Ember in the Ashes*, 2015, p.54)

Ce passage intervient alors qu'Elias, le personnage principal masculin, est surpris par l'apparition soudaine derrière lui d'une des figures mystiques du roman : l'Augur Cain (à qui appartient le dialogue de la citation). La lecture de l'œuvre de Tahir, comme nous allons le voir

à l'aide de l'analyse, révèle une prose très dynamique, de par la présence de nombreux procès matériels, contrairement à celles de procès existentiels. Or, Tahir démontre qu'elle maîtrise consciemment le dynamisme de sa prose en tant que stylisticienne. Si nous décrivons le passage grâce au texte et à l'avant-texte, Elias passe logiquement d'une position à une autre via une série de mouvements. Nous pourrions décliner la séquence ainsi :

- Elias est debout.
- Elias se rend compte de la présence de l'Augur.
- Elias se saisit de son couteau + Elias se tourne vers l'Augur (les deux mouvements étant sans doute simultanés).
- Elias lève le bras.
- La lame du couteau d'Elias est contre la gorge de l'Augur.

Somme toute, ces étapes devraient constituer une série de procès matériels encadrés par les deux procès existentiels—les deux états statiques qui correspondent à l'immobilité du personnage avant et après l'apparition de l'Augur. Or, au lieu de montrer tout cet enchaînement, Tahir le *court-circuite* en écrivant uniquement le procès existentiel final— « My knife **is** in my hand ». L'absence de mouvement dans le texte, entre les deux positions statiques occupées par le personnage, vient donc accroître la vitesse et le dynamisme dudit mouvement, puisque celui-ci est sous ellipse, comme deux plans successifs sans transition le feraient au cinéma, qui inspire certainement l'autrice. Tahir se joue ainsi stylistiquement des états statiques pour accentuer le dynamisme de sa prose.

Ensuite, cette même passivité dans la prose est véhiculée par la présence de l'aspect « be+ing ». À titre d'exemple, imaginons « A man was standing by the door » et « A man stood by the door ». Il y a bien sûr une nuance entre ces deux phrases. Dans la première, la présence de l'aspect inaccompli (ou l'aspect commentaire, selon l'approche linguistique adoptée), avec « be+ing », vient mettre l'emphase sur la durée du procès, et donc l'aspect statique du personnage, grâce au sémantisme de « stand ». Toutefois, du point de vue cognitif, il est aisé, de par ce même sémantisme, d'*inférer* que le personnage est effectivement statique et se tient près de la porte. Poïétiquement, il y a donc deux possibilités : d'une part, l'autrice peut choisir d'avoir recours à l'aspect inaccompli afin de rajouter cette subtile nuance au sémantisme de « stand », au risque de demander un effort de cognition plus grand au lecteur. D'autre part, elle peut *sacrifier* la nuance apportée par l'aspect et confier au lecteur le soin d'inférer la dimension statique tout en minimisant l'effort cognitif demandé.

Bien entendu, à l'échelle de cet exemple, notre raisonnement peut paraître poussif. L'effort cognitif que requière la première phrase qui porte l'aspect inaccompli (qui compte à peine *deux mots* de plus que celui au prétérit simple) n'est certainement pas beaucoup plus

important que celui de la seconde, voire infinitésimal. Toutefois, ce processus appliqué à l'*ensemble* de la prose d'une œuvre vient faire toute la différence.

Notre hypothèse proposait ainsi que les œuvres du corpus YA aient davantage recours à des procès *matériels* (et non pas existentiels) et aux temps simples (du passé comme du présent) plutôt qu'à l'aspect « be+ing ». Toutefois, la présence de ces phénomènes aurait été impossible à analyser manuellement : il aurait fallu recenser *chaque* verbe de chaque œuvre et en évaluer la nature en tant que procès matériel. Il en va de même pour l'aspect inaccompli, pour lequel nous aurions dû relever chaque occurrence de la structure « be+ing ». Il nous semble aussi impossible de l'analyser de manière automatisée. Pour ce qui est des procès, il faudrait préalablement avoir la liste de tous les différents verbes employés au sein d'un texte pour en compter les occurrences. Et, au regard de l'aspect, il faudrait effectuer une recherche lexicale du segment -ing sans prendre en compte les autres mots qui portent ce suffixe (adjectifs, substantifs, nominalisations etc.). Un tel script (si tant est qu'il soit réalisable) exigerait l'utilisation d'un logiciel plus avancé et une maîtrise des langages de programmation.

Nous avons donc opté pour l'analyse des occurrences de la copule « be », qui—associée à la présence de procès existentiels—constituera notre *indice de passivité*, au sens que nous l'entendons au début de cette sous-partie. Nous supposons que la présence de ces deux phénomènes soit le marqueur d'un dynamisme *moindre* dans la prose. En outre, *moins* le texte contiendra de processus existentiels et de copules « be », *plus* il sera dynamique à travers ses processus matériels et l'usage des temps simples.

Pour ce faire, nous avons à nouveau eu recours à la fonction « termes » de Voyant Tools et avons entré la liste de recherche suivante, afin d'englober le maximum d'occurrences correspondant à des procès existentiels et/ou à des structures employant la copule be (au présent et au passé) : « is, is not, isn't, are, are not, aren't, was, was not, wasn't, were, were not, weren't ».

Précisons que les formats spécifiques que nous indiquons permettent de comptabiliser les occurrences qui correspondent *exactement* au mot, ce qui permet d'exclure les termes qui *comportent* ceux que nous cherchons. Ainsi, les mots « beware » ou « glare » (relativement à « are ») ne seront par exemple pas comptabilisés. Il en va de même pour « Istanbul » ou « miss » (relativement à « is »). Le choix de cette liste est motivé par les raisons suivantes :

- « am »—ou sa contraction « I'm »—qui peut aussi faire état de processus existentiels, en est absent, car les histoires narrées à la première personne en contiendraient nécessairement plus que celles narrées à la troisième personne.

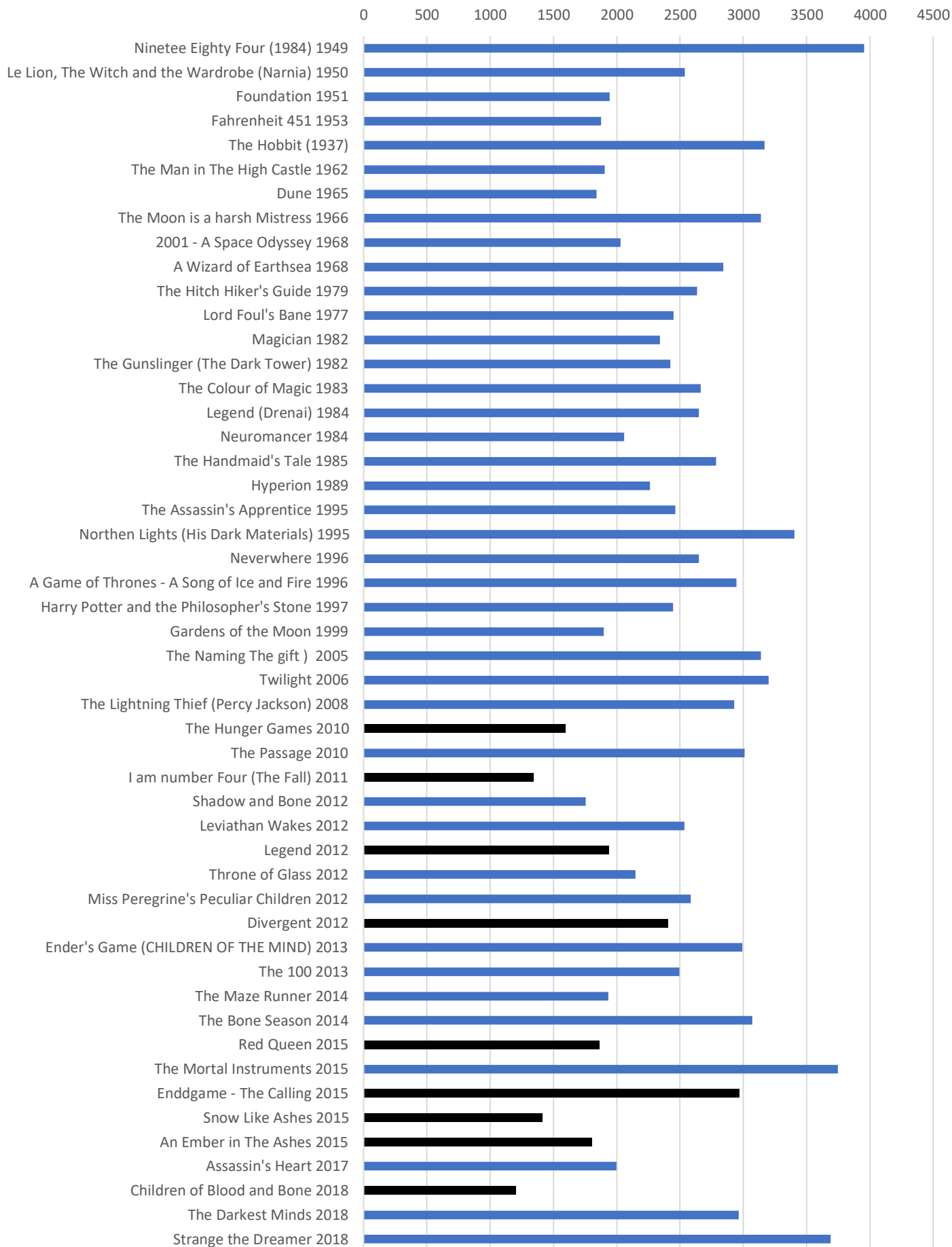
- Afin de ne pas fausser l'analyse selon certaines préférences que les auteur·rice·s pourraient avoir sur le plan lexical, nous avons limité la recherche à la copule « be » plutôt que

d'ajouter d'autres verbes qui traduisent aussi des procès existentiels (tels que « exist », « remain » ou « stay » etc.)

- Enfin, cette liste nous permettra à la fois de recenser les procès existentiels mais aussi les structures en « be+ing », qui nécessairement contiendront la copule conjuguée. Logiquement, plus le texte contiendra de copules, plus il fera usage de l'aspect inaccompli (en dépit du fait que notre analyse de nous permette pas d'analyser avec précision la distribution entre le présent simple et le présent « be+ing »).

Nous obtenons les résultats suivants :

Présence de la copule "be"/100 000 mots



	Occurrences de la copule « be » conjuguée
Moyenne du Corpus du 20^{ème} siècle	2532/100 000 mots
Moyenne Corpus YA	2428/100 000 mots

Observer certains chiffres sur le graphique permet une fois de plus de noter le dynamisme de certain·e·s auteur·rice·s : au sein des œuvres YA, Adeyemi en utilise à peine 1206 et Collins 1593. Tolkien, dont le style semble plus contemplatif à la lecture sémantique, en utilise pratiquement 4000, soit presque *deux fois plus* que la moyenne du corpus du 20^{ème} siècle. Nous observons ainsi des différences sur le plan individuel. Ces résultats ne mettent toutefois pas en évidence de différence notable sur le plan diachronique entre les deux corpus, les deux moyennes étant très similaires. Les textes du 20^{ème} siècle utilisent donc à peu près autant de copules que ceux du corpus YA, ce qui implique un indice de passivité similaire. Ceci viendrait donc invalider notre hypothèse.

Cependant, les résultats individuels pour chaque œuvre ont attiré notre attention sur un phénomène en particulier. En effet, il semble que, parmi les textes qui comportent *moins* de copules, beaucoup sont au présent de narration (ceux en noir/lignes plus sombres). Cette observation nous a tout d'abord amené à nous interroger sur notre protocole. Fallait-il, d'une part, chercher les copules au présent dans les textes au présent, de l'autre les copules au passé dans les textes narrés au passé ? En toute logique, le récit, qui constitue la majeure partie du texte, contiendrait plus de copules dont le temps grammatical est le même que le temps de la narration, et ce de part et d'autre. Nous supposons que, hors dialogue, un texte au présent autoriserait dans le récit les copules aussi bien au présent qu'au passé, alors qu'un texte au passé autoriserait *rarement* les copules au présent, ce qui aurait faussé nos résultats. Toutefois, après avoir effectué une analyse qui séparait les copules au présent des copules au passé de part et d'autre, nous avons observé une diminution du nombre d'occurrences similaire des deux côtés. Nous présentons donc les résultats de notre analyse initiale. Précisons que, au sein de nos deux *corpora*, seules certaines œuvres du corpus YA sont au présent de narration, alors que l'ensemble des œuvres du corpus du 20^{ème} siècle sont narrées au passé :

	Occurrences de la copule « be » conjuguée
Moyenne du Corpus YA : œuvres au présent (9 œuvres)	1837/100 000 mots
Moyenne du Corpus YA : œuvres au passé (14 œuvres)	2761/100 000 mots
Moyenne du Corpus 20 ^{ème} siècle : œuvres au passé (25 œuvres)	2532/100 000 mots

Ces résultats sont à nuancer, du fait du plus grand nombre d'œuvres narrées au passé : nous avons d'une part une moyenne faite sur 14 œuvres, de l'autre sur 9 œuvres. Par ailleurs, certaines œuvres au présent comptabilisent plus de copules : l'œuvre de Roth, qui est narrée au présent, par exemple, en compte 2405. Par opposition, l'œuvre d'Herbert, au sein du corpus du 20^{ème} siècle, en emploie seulement 1839. Le présent n'implique donc *systematiquement* moins de copules dans la prose, mais l'écart que nous observons entre les œuvres au présent et les œuvres au passé suggère que la narration au présent engendrerait potentiellement moins de copules de manière générale. S'il n'y pas d'apparente évolution stylistique diachronique sur ce point précis de notre analyse, le *choix* poétique du temps de narration effectué par l'auteur·rice serait davantage ce qui vient générer plus ou moins de copules dans la prose, favorisant l'emploi de verbes dynamiques et du présent simple.

2. Résultats et discussion

Au regard des analyses que nous venons de mener, deux conclusions majeures émanent de nos résultats.

En premier lieu, la littérature YA de l'imaginaire, à l'échelle de notre corpus, véhicule en effet une immédiateté stylistique supérieure à celles d'œuvres plus anciennes. Celle-ci s'exprime cognitivement, grâce à la densité moindre du vocabulaire et la présence moindre de qualificatifs superflus. Le temps de narration semble également avoir un impact, non seulement parce qu'il facilite la projection déictique (voir chapitre IV, 3.3.5) mais aussi parce qu'il génère potentiellement moins de procès existentiels et repose ainsi davantage sur le pouvoir incarnant

du verbe. Enfin, le choix de la personne de narration—15 œuvres du corpus YA (soit 60% de notre corpus) sont narrées à la première personne—est, théoriquement, vecteur d'une projection déictique facilitée. Aucune de ces données n'est bien sûr preuve absolue—nous l'avons vu, certaines œuvres du 20^{ème} siècle font également preuve d'un grand dynamisme stylistique. Mais c'est véritablement la *combinaison* de ces diverses techniques qui rend la littérature YA si immédiate et dynamique.

Deuxièmement, là où notre analyse diachronique n'a pas révélé de grandes différences entre les deux *corpora*, les résultats démontrent que l'ensemble des 50 œuvres—en tenant certes compte des idiosyncrasies de chaque auteur·rice, bien entendu—font état de phénomènes stylistiques similaires. Si la présence de copules « be », par exemple, était relativement identique au sein des deux *corpora*, cela vient peut-être traduire un certain dynamisme de la prose des auteur·rice·s à succès, qui s'articule par ailleurs parfaitement avec la notion de « show don't tell » (chapitre IV, 3.1). Il en va de même pour la fréquence adverbiale, dont les moyennes avoisinaient les 100 occurrences pour les deux *corpora* et ne dépassaient jamais un taux de 200/10 000 mots, ou encore l'emploi de qualificatifs superflus.

Notre analyse multiple vient prouver que certains éléments de la prose sont objectivement propices à un style fluide et déclencheur de l'investissement du lecteur. Le style, en écriture créative, s'apprend et se théorise comme toute pratique artistique. Il fait donc sens que certaines techniques, que nous espérons avoir mises en lumière ici, soient plus efficaces que d'autres pour des raisons cognitives, neuroscientifiques ou linguistiques. Cependant, l'analyse non-concluante des *verbes cachés* aussi bien que celle du filtrage sensoriel vient prouver que, au-delà de tout effort analytique, le style d'un·e auteur·rice demeure en partie empreint de ses particularités qui le rendent unique et qui échappent à toute *doctrine* stylistique.

IX. De l'observation à la théorisation : une approche narratologique inductive

Au sein des quatre chapitres précédents, nous avons analysé en profondeur les trois romans YA qui constituent notre corpus afin de vérifier notre hypothèse selon laquelle ils mettaient tous trois en place des principes narratologiques similaires. Après avoir démontré la validité de cette hypothèse, nous dédions ce chapitre à nos observations inductives—ou *bottom-up*, en anglais. En effet, l'analyse en profondeur des éléments narratologiques nous pousse à observer d'autres phénomènes qui, eux aussi, trouvent leur écho dans le savoir auctorial, que nous convoquons à nouveau.

1. Observations narratologiques

1.1 *L'antagoniste face à l'empathie*

Nous nous sommes jusqu'ici largement intéressés à l'empathie que les *protagonistes* génèrent chez le lecteur. Toutefois, les personnages d'Adeyemi, dans *Children*, nous amènent à nous interroger sur la projection que l'auteur·rice peut aussi générer à travers la force d'opposition. Nous l'avons vu au chapitre VI (en 2.3), Adeyemi tentait de complexifier le rapport empathique du lecteur à son histoire en décrivant son antagoniste principal—le roi Saran—à la fois du point de vue de Zélie, mais aussi du point de vue d'Inan, un personnage qui vogue entre le camp des protagonistes et celui de la force d'opposition.

Nous revenons ainsi brièvement sur la notion d'empathie, et tout particulièrement aux travaux de Martha Nussbaum (1992 ; 1997 ; 1998), qui soulignent le pouvoir de la littérature à déclencher l'empathie chez les lecteurs, qu'ils pourront ensuite mettre à profit hors de la fiction. Anna Lindhé, si sa critique nous semble quelque peu acerbe, soulève un point intéressant dans sa réponse à Nussbaum :

The presumed empathy that the reader feels with a literary figure may trigger, or even be contingent on, the reader's antipathies or indifference towards another character in the story. [...] For if literature creates an understanding of the Other [...] it simultaneously creates an Other—or the Other's Other—towards whom less favorable feelings may be directed. [...] Perhaps we would be well advised to pay attention to such processes, not only because they reveal that empathy plays a more significant part in them than we might think, but also because they may be able to disclose something important about our society (for is it not precisely such processes that contribute to stereotyping and prejudice outside the world of fiction?) and about human psychology: how easily we turn off our feelings. Involving readers in the very processes of othering (blame, scapegoating, dehumanization) that literature

is so often assumed to counteract, perhaps the novel has more to do with the “unequal” and “narrow” cultivation of sympathies. (2016, pp. 11-20)

Son argument ici est que, d'un point de vue logique, si les personnages principaux pivots sont construits pour *attirer* l'empathie du lecteur, la force d'opposition, elle, attirera son antipathie. Lindhé tente en outre de mettre en garde contre le pouvoir aliénant de la littérature, qui se voudrait déclencheur d'empathie mais aussi d'antipathie. Il s'agit d'un argument très discutable, mais il nous permet de mettre directement en relation l'empathie et la force d'opposition, lorsque celle-ci prend effectivement la forme d'un personnage humain. Car, au contraire, nous émettons l'hypothèse que le rapport empathique du lecteur avec l'antagoniste ne fait qu'accroître son investissement émotionnel dans l'histoire.

Dean Koontz, auteur américain de thrillers et romans à suspense, fait le commentaire suivant :

The best villains are those that evoke pity and sometimes even genuine sympathy as well as terror. Think of the pathetic aspect of the Frankenstein monster. Think of the poor werewolf, hating what he becomes in the light of the full moon, but incapable of resisting the lycanthropic tides in his own cells. (dans Bell, 2004, p. 178)

Bien sûr, cette idée n'est pas absolue et ne caractérise pas tous les antagonistes de la fiction. Certains, de par leur absence d'humanité ou leur nature machiavélique, ne font que mettre la bonté du héros sur un piédestal par contraste. C'est le cas du Iago de Shakespeare (*Othello*, 1603), du Joker, ennemi éternel de Batman (dans *Detective Comics*, Finger & Kane, 1939 ; première apparition au volume 1 en 1940), ou encore des innombrables *méchants* des contes des frères Grimm. Cependant, l'analyse succincte de quelques antagonistes phares de la fiction populaire semble vérifier ce propos à l'égard de bien d'entre eux, tous media confondus.

Darth Vader, personnage de l'univers de *Star Wars* créé par George Lucas (1977) devenu incontournable dans la culture populaire, fait partie de ces antagonistes tragiques. Il est d'abord présenté entièrement vêtu de noir, masqué par ce casque terrifiant, affublé de cette voix grave offerte par l'acteur James Earl Jones et de ce célèbre râle respiratoire. Le personnage maîtrise « the Force », qui s'apparente à une forme de télékinésie et qu'il n'hésite pas à utiliser pour étrangler ses propres serviteurs d'un simple geste de la main. Au fil de l'histoire qui se déroule sur les trois premiers opus, puis sur la trilogie de 1999-2005 (appelée « pré-logie », car il s'agit d'une rétrospective sur l'histoire originale), nous apprenons que Darth Vader est en réalité le père du héros principal, Luke Skywalker. De son vrai nom, Anakin Skywalker, il devient rapidement le héros déchu, initialement bon mais manipulé par un autre antagoniste, corrompu par sa douleur suite à la mort de sa mère puis celle de son épouse, jusqu'à se perdre dans ce que le monde narratif de *Star Wars* appelle « *The Dark Side* ». Le personnage n'obtient

sa rédemption que dans la mort, à la conclusion du troisième film (*Return of the Jedi*, 1983), lorsqu'il sauve son fils Luke Skywalker et tue le véritable antagoniste.

Magneto, de son vrai nom Erik Lehnsherr (dans *X-Men*, Kirby & Lee, 1963), ennemi emblématique des X-men dans les comics Marvel, est considéré comme un des antagonistes les plus célèbres de la bande dessinée américaine⁹⁶. Il s'érige en tyran idéologique, qui considère que les « mutants » (humains nés avec une mutation les poussant à développer des pouvoirs surnaturels) représentent le nouveau stade d'évolution de l'humanité et devraient donc supplanter les humains dits « normaux ». Au fil des publications cependant, sa biographie fictive est étoffée et il est révélé qu'il est un survivant de l'holocauste. Sa doctrine est en vérité un renversement du nazisme visant à protéger les mutants de l'oppression et de la xénophobie des humains, telle qu'il l'a vécu lui-même à Auschwitz. Si l'empathie est peut-être difficile à ressentir à cause de ses méfaits, nous mettons au défi tout spectateur/lecteur de ne pas ressentir un tant soit peu de *sympathie* pour un tel personnage.

Lord Voldemort, ennemi juré de Harry Potter (Rowling, 1997) et désormais iconique de la littérature jeunesse que nous avons citée à de nombreuses reprises dans cette thèse, s'érige en personnage à l'apparence terrifiante et aux idéologies nazies transposées dans l'univers narratif créé par Rowling. Observons la citation suivante :

“Silence,” said Voldemort, with another twitch of Malfoy’s wand, and Charity fell silent as if gagged. “Not content with corrupting and polluting the minds of Wizarding children, last week Professor Burbage wrote an impassioned defense of Mudbloods in the Daily Prophet. Wizards, she says, must accept these thieves of their knowledge and magic. The dwindling of the purebloods is, says Professor Burbage, a most desirable circumstance. . . . She would have us all mate with Muggles [...]” (*Harry Potter and the Deathly Hallows*, 2007, p. 28)

Or, le volume six de la saga, qui explore le passé du personnage (déjà construit peu à peu par Rowling au long de l'histoire), révèle sa genèse et ce qui le pousse à agir ainsi. Non content d'être un orphelin abandonné par son père puis par sa mère, qui se laisse mourir après lui avoir donné naissance, Voldemort—de son véritable nom, Tom Riddle—n'est en fait qu'un homme terrifié par la mort : « “There is nothing worse than death, Dumbledore!” snarled Voldemort.” (*Harry Potter and the Order of The Phoenix*, p. 814). Au volume six, Rowling nous présente un Voldemort enfant qui demande : « “My mother can’t have been magic, or she wouldn’t have died,” said Riddle, more to himself than Dumbledore. » (*Harry Potter and the Half-blood Prince*, p. 275) Cette phrase, en apparence anodine, est en vérité le pilier de la construction psychologique du personnage et nous ramène brièvement vers les sciences cognitives afin de le démontrer.

⁹⁶ <https://www.ign.com/lists/top-100-comic-book-villains/1>

La notion qui nous intéresse plus particulièrement ici est à nouveau celle du « *core belief* », que nous mentionnions brièvement à l'étude de *Divergent* (chapitre V, 1.2.5). Cette notion, développée par Aaron Beck dans le cadre de la psychologie cognitive et plus particulièrement dans la thérapie cognitive comportementale (TCC), est décrite ainsi :

Beginning in childhood, people develop certain ideas about themselves, other people, and their world. Their most central, or core beliefs, are enduring understandings so fundamental and deep that they often do not articulate them, even to themselves. The person regards these ideas as absolute truths—just the way things 'are'. (1987, p. 37)

Cette notion de *croyance fondamentale* est aussi parfois nommée « croyance dysfonctionnelle » (Edgmon, 2016 ; Gautam *et al.*, 2020). En outre, il s'agit dans cette méthode de thérapie d'identifier les croyances fondamentales d'un individu, issues d'un ou de plusieurs moments particuliers, qui influencent la manière dont le monde est perçu par cet individu de manière persistante :

The general concept imparted is that all individuals, through a combination of forces (personal experience, parenting, peer relations, media messages, popular culture), develop global, enduring representations of themselves, people in their world, and the way that the world functions. (Dobson, 2008)

J.K. Rowling a admis avoir été cliniquement dépressive à plusieurs reprises lors d'interviews⁹⁷ et il est possible qu'elle ait connaissance de ce courant thérapeutique, mais, plus simplement, nous supposons qu'elle se soit servie de son propre *bagage émotionnel* et de ses propres périodes d'introspection pour élaborer la profondeur psychique de ses personnages. Car, si nous acceptons le concept de réalisme psychologique que nous avons montré, c'est bien ici la croyance naïve de l'enfant Voldemort, qui associe la magie avec la toute-puissance et donc l'immortalité, qui le pousse à mutiler son âme afin de se rendre immortel (voir *Harry Potter and the Half-blood Prince*, chapitre 33). Le « *core belief* » de Voldemort n'est autre que : le pouvoir permet d'échapper à la mort. Et c'est par ailleurs l'abandon de son père, qui n'était pas un sorcier, qui le pousse à s'entourer d'autres sorciers, à reconstituer une sorte de famille adoptive dont il est le maître et le centre, et à créer une rhétorique de la haine envers les non-sorciers :

“You see that house upon the hillside, Potter? My father lived there. My mother, a witch who lived here in this village, fell in love with him. But he abandoned her when she told him what she was... He didn't like magic, my father...”

“He left her and returned to his Muggle parents before I was even born, Potter, and she died giving birth to me, leaving me to be raised in a Muggle orphanage... but I vowed to find him... I revenged myself upon him, that fool who gave me his name . . . Tom Riddle. . . ”

Still he paced, his red eyes darting from grave to grave.

⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=JtrnccQ6Dgo>

“Listen to me, reliving family history . . .” he said quietly, “why, I am growing quite sentimental... But look, Harry! **My true family returns.** . . . (Harry Potter and the Goblet of Fire, 2000, p.646)

Enfin, c’est son inaptitude à éprouver de l’amour (ce qui est souligné par Rowling plusieurs fois dans la série de romans) qui mène Voldemort à sa perte au dernier chapitre de l’ultime volume, ce qui en fait un personnage méprisable de par ses actes—mais aussi *tragique*.

L’évolution des antagonistes dans le médium fictionnel qu’est le manga au cours de ces trente dernières années est un phénomène qu’il est fascinant d’analyser. Sans avoir pour l’instant fait d’analyse détaillée, notre observation préalable est une complexification des antagonistes évidente entre les œuvres fondatrices et les œuvres modernes les plus populaires—entre *Dragon Ball* (Toriyama, 1986) et *Naruto* (Kishimoto, 1999), par exemple. Dans la première œuvre, les antagonistes sont simplistes, sans la moindre substance émotionnelle. Dans la seconde, les antagonistes bénéficient d’un réalisme psychologique infiniment plus poussé, comme si *les méchants ne pouvaient plus simplement se contenter d’être méchants*, même dans les œuvres à destination de la jeunesse. Nous assistons même, dans le monde narratif de *Dragon Ball*, pour conserver le même exemple, à la *recréation* de certains personnages antagonistes à qui un réalisme psychologique a été conféré. C’est par exemple le cas pour le personnage de Broly, qui apparaît pour la première fois dans le film d’animation *Doragon Bōru Zetto Moetsukiro!! Nessen Ressen Chō-Gekisen* (Yamauchi, 1993) puis de manière tout à fait réimaginée dans *Doragon Bōru Sūpā: Burorī* (Nagamine, 2018).

Si nous revenons vers la littérature, Philip Pullman écrit : « An emotional response from the reader is a precious thing—it’s the reader’s gift to us, in a way. » (2018, p. 22) Mais cette réponse émotionnelle n’est en aucun cas *limitée* à celle déclenchée par les protagonistes. De tels antagonistes, même si leurs actions en font des antagonistes cruels, immoraux ou meurtriers, ne manqueront pas de susciter, au mieux de l’empathie chez le lecteur, *a minima* de la sympathie vis-à-vis de leur biographie fictive, preuve de leur vraisemblance. Dans une perspective poïétique et à la lumière du cognitivisme, une *double empathie* constitue en soi une technique narrative permettant de créer le dilemme moral chez le lecteur, et ainsi d’accroître son investissement dans l’acte de lecture.

Il ne s’agit pas là d’un principe universel, comme nous le mentionnions en introduction de cette partie, mais il nous paraît pertinent de le décrire car il fait partie intégrante de nombre d’œuvres de fiction. Nous concluons ainsi avec Stephen King :

Annie Wilkes, the nurse who holds Paul Sheldon prisoner in ‘Misery’, may seem psychopathic to us, but it’s important to remember that she seems perfectly sane and reasonable to herself [...] And if I am able, even briefly, to give you a Wilkes’ eye-view of the world—if I can make you understand her madness—then perhaps I can make her someone you sympathize with or even identify with. The result? She’s more frightening than ever, because she’s close to real. (*On Writing*, 2010, p. 184)

1.2 De l'objet transitionnel à l'objet totem—une technique narrative au service de la caractérisation et de l'intrigue.

L'élément narratologique que nous observons ensuite est celui de l'*objet* dans la fiction. En dépit du fait que nous pourrions en examiner pendant des dizaines de pages, quelques exemples clefs suffisent et permettent de démontrer que les objets dans la fiction sont quasi-omniprésents et viennent à la fois se charger d'émotion et/ou de symbolisme, mais aussi servir l'intrigue. Par exemple, dans *The Hunger Games* (Collins, 2008), il s'agit de la broche du « Mockingjay » que porte l'héroïne, qui devient un symbole pour Katniss puis se mue en symbole de la résistance face au régime totalitaire. Pour le lecteur, la simple image de cette broche représente la saga littéraire elle-même.

Rowling, dans la saga *Harry Potter* (1997-2007) utilise une pléthore d'objets qui apparaissent tout au long des sept romans, qu'elle passe habilement en revue au premier chapitre du dernier tome afin de convoquer les souvenirs et l'émotion du lecteur. Nous pourrions ainsi mentionner la chouette de Harry : Hedwig, qui symbolise son lien avec le monde magique lorsque le jeune héros le quitte à chaque retour chez les Dursleys. Hedwig qui, par ailleurs, trouve la mort au septième volume. La mort de l'animal a d'ailleurs plusieurs fonctions : elle touche le lecteur émotionnellement à travers l'empathie (au regard de la perte d'un animal de compagnie) et assure la cohésion du récit. Si Hedwig n'était pas morte, Harry aurait pu maintenir le lien avec les autres personnages grâce aux messages que l'oiseau aurait pu transporter. Or, l'isolement de Harry et ses deux compagnons est cruciale dans l'intrigue du septième tome. La cape d'invisibilité (« Invisibility cloak ») de Harry est à la fois un objet outil de l'intrigue dès son apparition au premier tome mais aussi un objet hérité du père du personnage. Nous pourrions mentionner l'épée de Godric Gryffindor (qui apparaît au deuxième tome), la « Marauder's map » (qui apparaît au troisième tome et est aussi léguée à Harry par son père de manière indirecte). Chacun de ces objets a une utilité bien particulière dans l'intrigue et vient se charger émotionnellement à chaque réapparition.

L'utilisation d'objets est d'autant plus *puissante* dans les médias visuels, car ces derniers permettent d'offrir aux spectateurs une représentation précise et concrète sans avoir à varier les descriptions lors des différentes apparitions dudit objet : au cinéma ou à la télévision, un seul plan de quelques secondes suffit. Pour ne citer que quelques exemples qui sortent totalement de la littérature ou du genre YA, nous pourrions mentionner le film *Citizen Kane* (Welles, 1941) dont l'intrigue repose sur la luge du personnage, qui devient symbole de l'innocence de Charles Forster Kane lorsque le film s'achève. Si nous demeurons dans le domaine cinématographique

mais changeons totalement de genre, le film culte *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994) illustre aussi ce phénomène. Au cours de l'histoire, Tarantino présente une scène dans laquelle le personnage de Butch Collidge—interprété par Bruce Willis—reçoit une montre qui appartenait à son père mort à la guerre. Puis, bien plus tard, alors que le personnage est poursuivi par des antagonistes souhaitant sa mort et qu'il a l'opportunité de s'échapper—donc de s'extirper du conflit narratif—il est révélé que sa petite amie a oublié la montre de son père dans leur appartement lors de leur fuite. Ainsi, à l'aide de la caractérisation de Butch et du lien émotionnel que Tarantino a bâti autour de la montre, Butch est absolument *incapable* d'abandonner cet objet totem. Il n'a d'autre choix que de retourner à son appartement, ce qui le ramène au cœur du conflit. L'objet devient ainsi crucial dans le cadre de la résolution de l'intrigue.

Étudier ainsi les objets dans la fiction nous amène à nouveau au croisement des disciplines, grâce à une notion psychanalytique définie par Winnicott (1971) : le « transitional object », que les traductions définissent comme un « objet auquel le petit enfant s'attache avec passion » ou « s'attache par assuétude ». En termes plus mondains et sans nous aventurer trop profondément dans la psychanalyse, il s'agit de ces *doudous* que les enfants possèdent et qui servent de transition dans leur détachement vis-à-vis de la mère.

Nous observons la présence de tels objets dans de multiples œuvres de fiction, et ce autour de personnages qui ne sont pas des *petits enfants*, ce qui soulève la question de la terminologie à utiliser. Blondel (2004) a recours à la notion d'« objet fétiche », amenée par Braunschweig et Fain dans leur essai *La nuit, le jour* (1975). En anglais, du fait que cet aspect de la psychanalyse soit plus présent dans le langage courant, nous bénéficions des expressions « security blanket » (en référence directe aux petites couvertures des bébés, qui sont transformées en doudous) ou « comfort object », qui est plus neutre. En effet, l'âge adulte n'interdit absolument pas la possession de ces objets. Nombre de personnes possèdent de tels objets en lesquels une charge émotionnelle est investie, des objets que nous conservons à l'abri du danger ou portons sur nous car ils nous rassurent ou nous réconfortent au toucher. La fiction semble clairement mettre ce phénomène en action et, en nous en remettant de nouveau à la théorie auctoriale, les propos de Palahniuk semblent très pertinents quant à cette notion :

Like a snowball, each time the [object] appears, it carries more emotional weight. It becomes layered with more associations, prompting more memories and making the entire backstory of the novel present in one symbol. That's using an object effectively. Pass it from character to character, allowing it to accrue meaning, and allowing the characters this “prop” with which to perform gestures. [...] As you learn to find the key objects in a story, please notice how the very, very best ones morph to serve several different plot points. [...] Once your objects are introduced, you won't need to lose momentum in describing new objects. Energy and focus dissipate as settings, characters and props multiply... (2011, pp. 98-121)

Certains de ces objets sont ainsi de nature transitionnelle, mais ce n'est pas toujours le cas. Lorsqu'ils le sont, ils créent bien sûr la résonance identificatoire, car chaque lecteur aura

eu un objet transitionnel dans l'enfance (ou en aura potentiellement encore un en tant qu'adulte). Lorsqu'ils ne le sont pas, ils deviennent symboles d'un aspect psychologique du personnage, d'une relation *entre* les personnages ou—pour le lecteur/spectateur—du personnage lui-même. Pour cette raison, nous préférons avoir recours au terme d'*objet totem*, le « totem » étant souvent associé à l'héritage et à la notion de famille, ou de transmission, en tant que symbole. Un objet totem pourra ainsi être objet totem transitionnel, ou non. Nous opérons cette distinction afin de ne pas utiliser le terme transitionnel lorsqu'il ne s'applique pas mais aussi car *totem* permet d'englober l'omniprésence de ces objets dans la fiction. Très succinctement, l'anneau unique de Tolkien, dans *The Fellowship of the Ring* (1954) est l'objet totem par excellence, qui est légué par Bilbo à Frodo et représente la corruption du pouvoir dans toute l'épopée.

L'univers des super-héros présente également une profusion d'objets de ce type, qui sont à la fois totems pour les personnages *et* pour les spectateurs, devenant le symbole de ces mêmes personnages. Nous pensons au bouclier de Steve Rogers, Captain America (Kirby & Simon, 1941), qui apparaît ponctuellement au sein de la vingtaine de long-métrages qui constituent l'univers cinématographique de Marvel. Pour le lecteur des comics et le spectateur au cinéma, le bouclier représente le personnage même de Captain America. Au sein du monde narratif, le bouclier—déjà symbole des États-Unis car il porte une représentation du drapeau national—apparaît dans *Captain America: The First Avenger* (Johnston, 2011) comme l'arme principale du héros éponyme. Dans *Captain America: Civil War* (Russo & Russo, 2016), ce même bouclier est abandonné par Rogers, car les États-Unis et son compagnon—Tony Stark, aussi un super-héros—se retournent contre lui et Rogers est considéré comme un traître aux yeux de la nation. Le bouclier est par ailleurs récupéré par Tony Stark, dont le père l'avait forgé pour Captain America pendant la seconde guerre mondiale. Le bouclier devient donc symbole de l'amitié brisée entre les deux personnages. Puis, dans *Avengers: Endgame* (Russo & Russo, 2019), le bouclier est restitué à Rogers par Tony Stark lorsqu'il décident de refaire équipe, symbolisant leur alliance renouvelée. Enfin, à la conclusion du film, lorsque Rogers tire sa révérence en tant que Captain America, il lègue le bouclier à Sam Wilson, qui prend la relève en tant que nouveau Captain America. Ainsi—au sein du même monde narratif dans lequel tous les films s'inscrivent—ce seul objet devient symbole des États-Unis, du personnage de Steve Rogers en lui-même, des relations inter-personnages construites sur plusieurs long-métrages et un totem final d'héritage et de passation.

Ce qui nous a amené vers ces considérations psychanalytiques n'est autre que la présence évidente de ces objets dans le corpus YA, que nous étudions dans plus de détail ci-après.

1.2.1 *En Ember in the Ashes*

Si nous observons l'œuvre de Tahir, l'objet est incarné par le bracelet de Laia, qu'elle porte autour du bras. Le bracelet—auquel Tahir fait référence avec le mot « armlet »—apparaît au chapitre trois et trouve 16 occurrences dans le roman : « I reach for **my mother's tarnished armlet**, wrapped around my bicep, and touch the familiar pattern **for strength**. » (*Embers*, p. 17) Tout au long de l'histoire, le bracelet revêt véritablement le rôle de « confort object », puisque Laia le touche lorsqu'elle doit s'exhorter au courage. Son statut en tant qu'objet transitionnel est d'autant plus évident qu'elle le tient de sa mère.

Chez Elias, le personnage masculin de Tahir, cette notion apparaît de manière plus abstraite car l'objet d'Elias est intangible. Il s'agit du crédo qu'il tient de son grand-père :

The field of battle is my temple. I mentally chant a saying my grandfather taught me the day he met me, when I was six. He insists it sharpens the mind the way a whetstone sharpens a blade. **The swordpoint is my priest. The dance of death is my prayer. The killing blow is my release.** (*Embers*, p. 12)

L'objet d'Elias prend ainsi la forme de *mots*, et ces derniers apparaissent trois fois dans le roman, notamment la première fois au chapitre deux, qui marque l'arrivée dans l'histoire du personnage. Tout comme Laia, le crédo/mantra d'Elias est utilisé lorsqu'il doit se recentrer psychologiquement ou lutter contre une forme d'anxiété. Ici, la notion d'objet transitionnel est remise en question, puisqu'il n'y a pas réellement de rapport à la mère. Le mantra revêt davantage un aspect symbolique et vient directement entrer en résonance avec la notion de changement que nous évoquions plus tôt (au sens d'*étouffement psychologique* ou de développement émotionnel). En effet, dans le second tome, Tahir écrit :

“**You are my temple,**” I murmur as I kneel beside [Laia]. “**You are my priest. You are my prayer. You are my release.**” Grandfather would scowl at me for sullyng his beloved mantra so. But I prefer it this way. (Tahir, *A Torch Against the Night*, p. 195)

Ainsi, le mantra d'Elias est venu se transformer pour se rattacher à Laia—lorsque les deux personnages se rapprochent romantiquement. Le changement qui a été opéré chez Elias, qui souhaite s'affranchir de son éducation violente et de son statut de soldat, est représenté par une transformation de son objet totem : le mantra symbolise à présent son amour pour Laia.

1.2.2 *Divergent*

Dans l'œuvre de Roth, cette notion d'objet totem revêt également un aspect abstrait, mais sa nature est on ne peut plus transitionnelle. Au chapitre V (en 1.2.5) nous citons le passage dans lequel Tris se fait tatouer trois oiseaux en vol près de la clavicule, chacun symbolisant un des membres de sa famille qu'elle laisse derrière elle en rejoignant les

Dauntless. Nous l'avons déjà mentionné : le tatouage revêt une grande importance symbolique dans l'œuvre de Roth, en tant que marque d'émancipation et de réappropriation du corps de son personnage jeune adulte. Au premier abord, le tatouage est un paradoxe. Il est à la fois une marque d'émancipation mais aussi un objet transitionnel aussi bien concret que métaphorique, qui permet à Tris d'ancrer—et d'*encre*—sa famille dans sa chair, ce qui vient en quelque sorte interdire l'achèvement de la transition. À l'inverse d'un doudou qu'on abandonne dans l'enfance, le tatouage est, lui, indélébile.

Par la suite, le motif des oiseaux est exploré par Roth de façon aussi bien symbolique qu'intertextuelle. Lors des simulations qui visent à la libérer de ses peurs, Tris fait face à une multitude de corbeaux qui l'attaquent—ce qui évoque naturellement le film *The Birds* (Hitchcock, 1963). Symboliquement, nous ne pouvons nous en remettre qu'à l'herméneutique. Roth écrit au chapitre 30 : « Tobias told me to figure out what this simulation means. He was right; **it isn't about the birds. It's about control.** » (*Divergent*, p. 384). Le lecteur peut en déduire que Tris n'est effectivement pas effrayée par les oiseaux en eux-mêmes mais par ce qu'ils représentent. Nous pourrions lier les oiseaux au tatouage, et amener l'idée selon laquelle les oiseaux meurtriers de la simulation représentent eux aussi la famille de Tris, dont elle doit s'affranchir en les tuant—de façon très œdipienne, donc. Cette interprétation semble recevable, puisque Tris ne parvient à s'affranchir de ce cauchemar que lorsqu'elle tue effectivement les oiseaux :

A lump forms in my throat and I want the talons *off*. The bird squawks and my stomach clenches, but then I feel something hard and metal in the grass.

My gun.

I point the gun at the bird on my shoulder, and it detaches from my shirt in an explosion of blood and feathers. I spin on my heel, aiming the gun at the sky, and see the cloud of dark feathers descending. I squeeze the trigger, firing again and again into the sea of birds above me, watching their dark bodies drop to the grass.

As I aim and shoot, **I feel the same rush of power I felt the first time I held a gun.** My heart stops racing and the field, gun, and birds fade away. I stand in the dark again. (p. 385)

Il est intéressant de faire le parallèle entre la notion de contrôle, dans la première citation, et l'apparition du revolver de Tris (que Roth met en avant avec une rupture de paragraphe, ici). Tris ne reprend effectivement le contrôle que lorsqu'elle est armée. Le rapport aux armes à feu dans la culture américaine serait donc à explorer de manière plus détaillée dans l'œuvre de Roth, et la question de l'impact de telles histoires sur ses jeunes lecteurs et lectrices se pose certainement. Au regard de la violence ou des armes à feu en particulier, il nous semble qu'il est encore trop tôt pour émettre un avis tranché face aux différents résultats que la recherche actuelle fournit. Pour beaucoup, il semble naturel et logique d'établir une corrélation entre la violence grandissante dans nos sociétés et celles des histoires pour jeunes adultes d'aujourd'hui où la présence d'armes à feu et leur utilisation est parfois normalisée, voire

banalisée, qu'il s'agisse de littérature ou de jeux-vidéo, ces derniers générant une inquiétude encore plus grande. Beaucoup d'études (Milani *et al.*, 2018 ; Müller *et al.*, 2019 ; Von der Heiden *et al.*, 2019) démontrent que les jeux-vidéo, par exemple, ont des effets négatifs aussi bien que positifs sur le développement neuronal, la sociabilité ou le comportement général des jeunes adultes qui y jouent. Ofir Turel, qui mène une analyse directe de la corrélation entre les jeux-vidéo et les violences dues aux armes à feu aux États-Unis conclut par exemple :

[T]he moral panic over video games in general, many of which include aggressive elements, is largely unsubstantiated [...] there may be some kernel of truth in attributing some (small) blame to video games, but only at very high levels of use. (2020, p. 18)

Peut-être que davantage d'études et un recul plus grand sur l'ère du numérique et ses effets confirmeront les craintes d'aujourd'hui, mais il est encore trop tôt pour condamner les nouvelles pratiques des jeunes adultes en ce qui concerne les jeux-vidéo ou leur curiosité à l'égard de la violence qui peut, parfois, être cathartique.

Enfin, si nous en revenons à nos considérations principales : les oiseaux du tatouage de Tris, qu'ils soient symboliquement liés à ceux de son cauchemar ou non, deviennent objet transitionnel et symbolique tout au long du roman.

1.2.3 Children of Blood and Bone

Grâce à ses trois personnages narrants, Adeyemi présente également des objets à nature transitionnelle comme symbolique. Chez Zélie, l'objet existe dans l'avant-texte et Adeyemi le mentionne uniquement :

That day I entered the floating market, **Mama's gold amulet** in hand. It was the only thing of hers that we could recover, torn to the ground when the guards dragged her away.

After Mama died, I grasped that amulet like it was the last remaining piece of her soul. I still rub my neck sometimes, plagued by its absence. (*Children*, p. 128)

Tout comme Laia chez Tahir, Adeyemi fait mention d'un objet hérité de la mère, que son personnage a perdu. La dernière phrase que nous citons fait aussi état d'un geste automatique à potentiel identificatoire, qui évoque celui d'un enfant qui cherche son « *comfort object* » qui a disparu.

Pour Amari, l'objet prend la forme de la couronne qu'elle portait en tant que princesse, et Adeyemi lui prête divers aspects. Pour le personnage même d'Amari, la couronne représente son statut de princesse, et le fait de s'en affranchir, lorsqu'elle la vend au chapitre 13. La couronne est aussi liée émotionnellement à Binta (p. 86), la jeune servante dont la mort déclenche la fuite d'Amari au début de l'histoire. Ce même objet revêt une importance pour le frère d'Amari, Inan, qui récupère la couronne après qu'elle est été vendue. Ici, Adeyemi fait d'une pierre, deux coups. Dans un premier temps, elle alourdit et transforme la charge

émotionnelle de l'objet : pour Amari, la couronne est objet transitionnel dont elle s'affranchit alors que pour Inan la couronne est un des symboles du trauma que le frère et la sœur partagent. Dans un second temps, la couronne *redevient* objet transitionnel, puisqu'Inan la rend à sa sœur au chapitre 52. Pour lui, il s'agit de ramener sa sœur à son statut de princesse. Pour Amari, cependant, la couronne ne symbolise plus la princesse enfermée dans sa tour d'ivoire qu'elle était, mais la monarque qu'elle souhaite devenir tout en s'affranchissant de leur père.

L'objet qu'Adeyemi manipule peut-être le mieux d'un point de vue narratologique et poïétique est celui qu'elle confère à Inan. Pour le jeune prince, il s'agit du pion de sênet (un jeu qui était pratiqué dans l'Égypte antique et qu'Adeyemi insère dans son monde narratif). L'aspect obsessionnel du personnage—voire *névrosé*—est peut-être ce que l'autrice construit le mieux chez lui du point de vue du réalisme psychologique. En premier lieu, Adeyemi construit un trauma miroir à celui d'Amari :

I slam open the vault, expecting to find an incriminating clue. But then I spot the jewels of Amari's headdress. My breath catches in my throat. The sight takes me back, bringing me to the days when we were kids. The day she first wore this. The moment I hurt her... (p. 149)

Il est bien sûr fait référence au moment où Inan, forcé par son père, a frappé sa sœur à coup d'épée, lui laissant à jamais une balafre dans le dos :

We never spoke of it. Not once. Even after all these years. Amari was too kind to bring it up. I, far too scared. We carried on, an invisible chasm always between us. Amari never had to go back to that cellar. **I never left.** (p. 175)

Il est évident qu'Inan souffre de ce trauma, qui génère de la culpabilité chez lui. Adeyemi construit ici une métaphore avec « I never left », qui est l'ellipse de « I never left that cellar », signifiant qu'Inan ne l'a jamais quitté dans son esprit et que le souvenir le hante.

Inan est un personnage calme et réfléchi, néanmoins cette nature réfléchie apparaît principalement en *surface* lors de ses interactions avec les autres personnages. Lorsque le personnage pense, il révèle plusieurs traits qui relèvent des *stratégies d'adaptations*. Précisons qu'en psychologie, les stratégies d'adaptation désignent les comportements humains que nous adoptons lorsque nous sommes confrontés à des situations menaçantes, afin d'éviter les conséquences négatives de ces situations ou simplement de pouvoir y faire face. C'est d'ailleurs parfois le terme qui est utilisé en français—les *stratégies de faire face*, qui traduit directement le sens du verbe « cope » en anglais : « L'individu, confronté à des demandes physiques et psychologiques très intenses, répond par des stratégies comportementales et cognitives appelées, en anglais, *coping*, en français, *faire face* ou *adaptation*. » (Nicchi & Le Scanff, 2005)

La psychologie distingue deux types de stratégies : celles qui visent à éliminer ou réduire l'impact du problème auquel nous faisons face (comme faire un calendrier, agir de manière préventive, établir un plan d'action etc.) et celles qui permettent de *réguler* la réponse

émotionnelle face au problème (comme se mordiller les lèvres, inspirer et expirer lentement, s'isoler au calme, écouter de la musique, triturer un collier etc.).

Le premier élément de ce type qu'Adeyemi pose dans son histoire est le suivant :

Out of instinct, I finger the tarnished pawn in my pocket, a stolen “gift” from Father. The sênét piece is the only survivor of Father’s childhood set, a game of strategy he used to play with me when I was young.

Though the cool metal **usually anchors me**, today it’s warm to the touch. It almost stings as it passes through my fingers, burning with Father’s impending truth. (p. 81)

En premier lieu, l'autrice nous présente un objet qui a une valeur émotionnelle pour le personnage, puisqu'il s'agit d'un reliquat de sa relation passée avec son père (notons « used to play », qui implique sémantiquement qu'Inan ne joue *plus* avec son père à présent). Adeyemi précise ce détail par la suite : « Before the Raid, we played sênét every week. An hour where Father became more than a king. Every piece and move was a lesson, wisdom for the day I would lead. » (p. 324) Le pion est donc un rappel émotionnel pour Inan des moments où son père n'était plus seulement le roi mais bel et bien son *père*. Du point de vue stylistique, notons « out of instinct » et « usually », qui dénotent le caractère itératif de ce geste d'Inan. Il n'a par ailleurs aucun effet direct sur la situation et relève d'une stratégie de faire-face de régulation émotionnelle (comme nous l'avons évoqué plus haut).

Ensuite, Adeyemi vient bâtir sur cet aspect obsessionnel du personnage et y ajouter une deuxième stratégie qui relève à nouveau des stratégies de régulation émotionnelle :

“Count to ten,” I whisper to myself. “Count. To. Ten.” **Because when I finish counting, this horror shall end. The blood of the innocent will not stain my hands.** “One . . . two . . .” I grip Father’s sênét pawn with a shaking hand, so tight the metal stings. The numbers rise, but nothing changes. (p. 102)

Il est intéressant de noter que le personnage tente de déployer sa stratégie de régulation *comme s'il s'agissait* d'une stratégie résolutive avec « when I finish counting, this horror shall end. » Le décompte d'Inan n'aura bien sûr aucun impact sur la réalité, puisqu'il s'agit d'une stratégie psychologique pour réduire l'ampleur de sa panique. Et Adeyemi rendra ce comportement compulsif—où le pion de Sênét agira comme un objet transitionnel qui constitue une deuxième *stratégie de faire-face*—en le répétant tout au long du roman (p. 104, p. 106, p. 131 et p. 185). Inan se sert aussi du crédo « Duty before self » comme stratégie d'adaptation, pour s'exhorter à agir suivant le code moral que son père lui a inculqué—et le crédo apparaît quatorze fois dans le roman, comme un mantra.

Même après plusieurs apparitions de cet objet, le lecteur ne peut pas encore deviner pourquoi la sensation au toucher du pion est en train de changer (comme nous le citons, deux passages plus haut). Il est aisé de penser que c'est Inan lui-même qui l'imagine, car il est nerveux. Or, il est plus tard révélé (chapitre 47) que le pion est fait de « majacite », le métal qui

empoisonne les maji. La citation ci-dessus constitue donc un indice dissimulé du pouvoir en développement d’Inan. Dans le passage suivant, Adeyemi montre son personnage se délestant de son objet transitionnel en le rattachant directement à ce qu’il représente :

I drop the pawn in the dirt and kick it aside. I must draw a line in the sand. I’ve been a sheep. A sheep when my kingdom needed me to act like a king. *Duty before self*. The creed unravels before my eyes, taking Father’s lies with it. Magic may be dangerous, but the sins of eradicating it have made the monarchy no better. (p. 324)

Ensuite, de la même manière que Tahir, qui transmute le mantra d’Elias dans son œuvre pour le rattacher à Laia, Adeyemi *change* la charge émotionnelle du pion (le passage est narré par Zélie) :

“Here.” I reach into my pocket and place a **bronze piece** into [Inan’s] palm.

[...]

“What’s this?”

“Something you can play with without poisoning yourself. Have at it and calm down.” Inan smiles again, this time fully, one that reaches and softens his eyes. He runs his thumb over the cheetanaire engraved in **the coin’s** center, marking it as Orishan. (p. 359)

L’objet transitionnel a ainsi été abandonné puis remplacé par un objet similaire qui, cette fois, lie le personnage de Zélie à celui d’Inan et devient un objet totem de leur relation amoureuse.

Comme nous venons de le démontrer, les trois romans du corpus présentent ces objets totem, bien souvent à nature transitionnelle pour les personnages jeunes adultes qui, à nouveau lors de l’adolescence comme durant l’enfance, doivent paradoxalement se détacher de leurs « confort objects » tout en en trouvant d’autres, comme bien des adultes. Du point de vue poïétique, nous espérons avoir mis en évidence une technique narratologique qui permet à la fois de manipuler le mouvement de l’intrigue mais aussi d’amplifier la résonance identificatoire grâce à l’utilisation, la transformation et la réapparition des objets dans la fiction, à l’aide d’un habile processus de répétition. Comme le dit Ursula Le Guin :

Repetition is often funny. The first time David Copperfield hears Mr. Micawber say, “Something is certain to turn up,” it doesn’t mean much to David or to us. By the time we’ve heard Mr. Micawber, forever hopeful in his incompetence, say the same or nearly the same words throughout the long book, it is very funny. The reader waits for it, as for the inevitable and delightful repetition of a musical phrase in Haydn. But also, every time Mr. Micawber says it, it means more. It gathers weight. [...]

Repetition of words, of phrases, of images; repetition of things said; near-repetition of events; echoes, reflections, variations: from the grandmother telling a folktale to the most sophisticated novelist, all narrators use these devices, and the skillful use of them is a great part of the power of prose. (2015, p. 39)

1.3 La cohésion narrative...

1.3.1 ...à travers le magnétisme narratologique.

Au chapitre III, nous avons défini le personnage autour des notions d'identification et d'empathie, décrivant à la fois les protagonistes et les antagonistes, ou les *personnages pivots* et la *force d'opposition*, comme déclencheurs de ces phénomènes et de l'investissement émotionnel du lecteur, le poussant à poursuivre sa lecture. En cela, le personnage principal pivot et la force d'opposition s'unissent au service de l'auteur-riche et de son histoire. Ainsi, étudier le rapport de force entre ces deux entités *en parallèle* des intrigues des romans du corpus YA nous mène à observer un phénomène narratologique commun aux trois œuvres : une forme de *magnétisme structurant*.

En effet, dans chacun des trois romans, les protagonistes et leurs antagonistes ne peuvent échapper l'un à l'autre. Au-delà de cela, les éléments de l'histoire, de *leur* histoire—en outre de leur biographie fictive—et de leur caractérisation les font irrémédiablement graviter l'un vers l'autre.

Chez Tahir, Laia n'a d'autre choix que d'infiltrer l'académie de Blackcliff où résident tant d'ennemis—notamment Keris Veturia—puisque de sa mission dépend le salut de son frère Darin. Par ailleurs, Keris est aussi le personnage responsable de la mort des parents de Laia, ce qui ajoute un désir de vengeance à sa mission. Tahir ne fait que renforcer ce magnétisme en plaçant Laia sous les ordres directs de son antagoniste. Elias, quant à lui, est à jamais condamné à être lié à la commandante car elle n'est autre que sa mère—et sa supérieure hiérarchique au sein de l'armée.

Pour l'œuvre de Roth, Tris ne peut bien sûr pas échapper à la force d'opposition sociale que l'autrice tisse dans son monde narratif, puisqu'elle ne peut pas sortir de la ville. Ensuite, le propre mal-être de Tris, sur le plan de la caractérisation, la pousse irrémédiablement à lutter contre le système qui l'étouffe. Puis, au niveau des autres antagonistes—Eric et Peter—ces deux derniers évoluent dans la même sphère que Tris. Peter est, comme Tris, une nouvelle recrue des Dauntless et ils sont en compétition. Eric, quant à lui, est un des meneurs du groupe et Tris est placée sous son autorité.

Enfin, chez Adeyemi, le magnétisme opère principalement entre le groupe de protagonistes et le personnage d'Inan. Du côté d'Inan, il est bien entendu à la poursuite de Zélie, qui détient le parchemin capable de ramener la magie. Nous l'avons vu, Inan est défini autour de son rapport père/fils vis-à-vis du roi Saran. Sa mission est d'importance vitale pour lui et cimente ce phénomène sur le plan de l'intrigue. Adeyemi renforce ce magnétisme grâce à deux autres éléments du roman. Premièrement, Amari, qui s'allie à Zélie, est la sœur d'Inan. À sa

mission se greffe donc le lien familial et le désir de sauver sa sœur, ou punir sa trahison. Deuxièmement, Adeyemi place Inan et Zélie dans une dynamique romantique, qu'elle développe à travers l'existence du royaume onirique que les pouvoirs d'Inan créent (voir chapitre V, 2.5) et à travers lequel ils peuvent tous deux convoquer l'autre.

Si nous nous en retournons vers la théorie auctoriale, Bell semble décrire ce même phénomène et le nomme « *adhesiveness* » :

If your Lead can simply walk away from the opponent and still be able to realize her objective, the reader will be asking, "Well, why doesn't she?" An adhesive is any strong relationship or circumstance that holds people together. [...] If the Lead can solve his problem simply by resigning from the action, the reader will wonder why he doesn't do so. Or if there is not a strong enough reason for the Lead to continue, the reader won't be all that worried about him. (2004, p. 87)

Ce que Bell décrit ici est un phénomène qui lie le personnage principal à la force d'opposition, un rapport qui agit comme un *ciment narratif* empêchant l'histoire de se dissoudre car le personnage principal est dans l'impossibilité de s'extirper de cette relation. Egri, pour décrire le même phénomène, emprunte la notion philosophique « *unity of opposites* » :

Even assuming a play is well orchestrated, what assurance have we that the antagonists won't make a truce in the middle and call it quits? The answer to this question is to be found in the "unity of opposites". [...] The real unity of opposites is one in which compromise is impossible. [...] Misapplication of this unity leads to a condition in which the characters cannot carry a conflict through to the finish. (1972, p. 139)

Ces deux idées peuvent sembler identiques, néanmoins la terminologie d'Egri peut être ambiguë car elle appelle l'expression « les contraires s'attirent » dans le langage courant. Or il ne s'agit pas systématiquement de deux entités contraires, ni même de deux *entités*. Le principe, tel que nous l'avons identifié lors de nos analyses de corpus, est véritablement celui décrit par Bell avec le terme « *adhesiveness* », qui, sans être un néologisme, n'est pas le mot le plus usité en langue anglaise. Nous ne saurions le traduire par « cohérence » car la cohérence que le principe apporte est une *cause* et non pas le phénomène lui-même. « Adhésivité », bien qu'assez explicite sémantiquement, nous paraît peu élégant. La traduction qui nous semble la plus pertinente (sans recourir à des termes peut-être trop imagés comme « colle », « glue » ou « ciment ») est celle de *magnétisme narratologique* qui nous permet de définir ce rapport dans toute son amplitude.

Les personnages sont ainsi mus, *attirés* dans un rapport magnétique, voir gravitationnel, vers la force d'opposition et inversement et c'est *ce* rapport qui devient garant du conflit et donc de la cohésion de l'histoire.

Notons, lorsque nous parlons de cohésion, que cela n'entre pas en conflit avec la notion de « *willing suspension of disbelief* », que l'on traduit généralement par la « *suspension*

consentie de l'incrédulité » lorsque nous lisons une histoire, telle que la conçoit Samuel Taylor Coleridge :

[We must] transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. (Coleridge, 1817, chapitre 15)

Cette aptitude, cette « foi poétique », que nous avons face à la fiction, toutefois, n'est pas incompatible avec la présence nécessaire de cohésion dans les mondes narratifs. Tolkien argumentait déjà pour nuancer ce concept :

Children are capable, of course, of literary belief, when the story-maker's art is good enough to produce it. That state of mind has been called "willing suspension of disbelief." But this does not seem to me a good description of what happens. What really happens is that the story-maker proves a successful "sub-creator." He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is "true": it accords with the laws of that world. (1947, p. 12)

La rhétorique de Tolkien nous semble très pertinente en ce qu'il emploie le mot « laws » et s'exprime sur la capacité de l'esprit poétique à créer, ou « sous-crée », un monde secondaire suffisamment cohérent pour que le lecteur accepte d'y pénétrer et se conformer à ses lois ou règles. En effet, être lecteur passionné de *high fantasy* n'implique pas une suspension de l'incrédulité absolue. Mais il est peut-être pertinent d'estimer que la capacité de suspension consentie de l'incrédulité d'un tel lecteur est plus *grande* que celle d'un autre. Ainsi, l'acceptation de l'imaginaire se trouverait sur un *spectre* avec, d'un côté, le lecteur de *high fantasy* et, de l'autre, celui qui ne peut apprécier une histoire que si elle est réaliste et sans le moindre indice fantasque. Le lecteur davantage friand de *low fantasy* se placerait entre les deux et nous pourrions même imaginer celui qui ne lit que des faits réels ou des histoires inspirées d'histoires vraies à l'*extrême* de ce « spectre de l'incrédulité ».

Nous ajouterons par ailleurs que l'évolution et la multiplication des mondes narratifs depuis la publication de l'œuvre de Tolkien a rendu le lecteur/spectateur plus exigeant encore face à l'imaginaire. L'enjeu, pour l'auteur·rice d'œuvres de l'imaginaire d'aujourd'hui, n'est peut-être plus de négocier la suspension consentie de l'incrédulité en plongeant son lecteur dans son monde narratif imaginaire, mais de rendre ce monde, dans toute l'ampleur de sa *fantasy*, *crédible* car suffisamment *cohérent*.

Tel que nous le concevons à l'observation de plusieurs œuvres de fiction, ce magnétisme narratologique peut ainsi prendre plusieurs formes. De manière externe, il opère entre deux entités : le protagoniste et la force d'opposition (le phénomène pouvant émaner de plusieurs sources). À nouveau, la prééminence de ce phénomène nous semble facile à démontrer au sein d'autres médias et d'autres genres. Prenons le cas générique du roman/film policier ou même du western. Dans ce type d'histoire, le magnétisme émane souvent du personnage principal qui se

doit d'inculper le coupable, le tueur etc. Bien sûr, le phénomène découlera des motivations du personnage : son sens de la justice, aussi bien qu'un désir de vengeance, dans certains cas, l'empêcheront de sortir du conflit narratif. Dans le célèbre western *High Noon* (Zinnemann, 1952), par exemple, on pourrait penser que rien n'empêche le shérif Kane de prendre sa retraite et de s'en aller avant l'arrivée des bandits. Mais le sens du devoir du personnage l'oblige, sans compromis possible, à rester pour protéger les innocents. Et c'est en cela que réside le magnétisme narratologique.

Il en va de même pour Harry Potter et Voldemort chez Rowling, pour qui le phénomène est d'autant plus renforcé qu'il est minutieusement élaboré pour graduellement émaner des deux pôles. Le magnétisme émane d'abord véritablement de la force d'opposition : de Voldemort, qui souhaite la mort de Harry depuis sa naissance pour une raison que le lecteur ignore jusqu'au volume cinq. Harry n'a pas la possibilité de s'extirper de ce conflit, puisque c'est l'antagoniste qui veut sa mort—il en est l'objet et la victime. Au volume cinq cependant, le phénomène est renforcé grâce à l'apparition de la prophétie :

THE ONE WITH THE POWER TO VANQUISH THE DARK LORD APPROACHES. . . . BORN TO THOSE WHO HAVE THRICE DEFIED HIM, BORN AS THE SEVENTH MONTH DIES . . . AND THE DARK LORD WILL MARK HIM AS HIS EQUAL, BUT HE WILL HAVE POWER THE DARK LORD KNOWS NOT . . . AND EITHER MUST DIE AT THE HAND OF THE OTHER FOR **NEITHER CAN LIVE WHILE THE OTHER SURVIVES**. . . . THE ONE WITH THE POWER TO VANQUISH THE DARK LORD WILL BE BORN AS THE SEVENTH MONTH DIES. . . . (*Harry Potter and the Order of The Phoenix*, 2003, p. 851)

La partie sur laquelle nous mettons l'emphase avec les caractères gras vient solidifier la motivation de Voldemort qui, terrorisé par la mort, ne peut tout simplement pas s'extirper de ce conflit. Grâce à la caractérisation établie par Rowling et sa motivation interne—l'obtention de l'immortalité—Voldemort doit tuer Harry. Enfin, Rowling explore le côté de Harry dans cette relation aux deux volumes suivants, donnant au lecteur les derniers éléments qui rendent la résolution du conflit impossible et donc verrouille entièrement le principe de magnétisme :

“But, sir,” said Harry, making valiant efforts not to sound argumentative, “it all comes to the same thing, doesn't it? I've got to try and kill him, or —”

“Got to?” said Dumbledore. “Of course you've got to! But not because of the prophecy! Because you, yourself, will never rest until you've tried! We both know it! Imagine, please, just for a moment, that you had never heard that prophecy! How would you feel about Voldemort now? Think!”

Harry watched Dumbledore striding up and down in front of him, and thought. He thought of his mother, his father, and Sirius. He thought of Cedric Diggory. He thought of all the terrible deeds he knew Lord Voldemort had done. A flame seemed to leap inside his chest, searing his throat.

“I'd want him finished,” said Harry quietly. “And I'd want to do it.” (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 2005, pp. 511-512)

Observons aussi ce passage du volume sept :

“[Dumbledore] left me a job.”

“Did he now?” said Aberforth. “Nice job, I hope? Pleasant? Easy? Sort of thing you’d expect an unqualified wizard kid to be able to do without overstretching themselves?”

Ron gave a rather grim laugh. Hermione was looking strained.

“I-it’s not easy, no,” said Harry. “But I’ve got to —”

“Got to’? Why ‘got to’? He’s dead, isn’t he?” said Aberforth roughly. “Let it go, boy, before you follow him! Save yourself!”

“I can’t.”

“Why not?”

[...]

“I can’t leave,” said Harry. “I’ve got a job —” (*Harry Potter and the Deathly Hallows*, 2007, pp. 561-562)

Au-delà d’être l’objet du magnétisme narratologique qui émane de Voldemort, Harry en est maintenant aussi le sujet (au sens philosophique). Ni le protagoniste, ni l’antagoniste, via leur réalisme psychologique, ne peuvent résoudre le conflit sans un affrontement final.

Dans la romance, si son application est plus subtile, le principe s’applique aussi bien. Les sentiments d’un personnage pour un autre, s’ils sont bien construits, l’empêcheront de quitter le jeu de la séduction ou la relation romantique et donc de mettre fin au conflit narratif.

De manière générique, la cohésion narratologique d’un film/roman d’horreur repose entièrement sur ce principe. Pour ne citer qu’une poignée d’exemples : *Dracula* (Stoker, 1897), *The Shining*, (King, 1977) ou *Get out*, (Peele, 2017). Dans ce type de fiction, c’est l’environnement clos ou relativement clos qui agit comme vecteur de magnétisme narratologique. Qu’est ce qui fait que les personnages ne peuvent mettre fin au conflit et échapper au monstre ou au tueur ? Ils ne peuvent pas, pour une raison ou une autre, s’extirper du lieu dans lequel ils sont piégés. La présence de cet espace clos, qu’il s’agisse d’un espace aussi large qu’un pays ou d’une simple pièce, vient au mieux garantir, *a minima* renforcer, le magnétisme narratologique. Elle lui octroie une dimension physique en plus de la dimension métaphysique qui découle des motivations internes aux personnages. Par ailleurs, le genre de l’horreur, au-delà d’être un exemple de ce magnétisme, repose aussi sur une dimension spatiale et nous mène à nous intéresser aux *microcosmes* dans la fiction.

1.3.2 ...à travers la présence de microcosmes au sein des mondes narratifs

La notion que nous souhaitons explorer ici découle à la fois de nos observations post-analytiques au sein du corpus YA mais aussi d’une observation personnelle préalable effectuée lors de notre travail d’écriture personnel. Comme nous le précisons en introduction, notre approche est poïétique et se veut imitatrice. Durant nos réflexions, nous comparions plusieurs succès de la littérature YA afin d’identifier des tendances, sans pour autant les décrire de manière académique. Après plusieurs lectures, dont certaines hors du genre, une de ces observations concernait un élément souvent récurrent : l’existence d’un *microcosme*.

Par *microcosme* nous entendons l'existence, au sein du monde narratif créé par l'auteur-riche, d'une sphère géographique limitée, d'un « monde au sein du monde », et les exemples sont multiples, à l'intérieur comme à l'extérieur de nos *corpora*.

Dans *Divergent*, de Roth, le microcosme initial dans le premier tome est double. Sur le plan large, il s'agit de la ville—secrètement l'ancienne Chicago des États-Unis—dans laquelle les personnages évoluent et sont confinés. Si nous resserrons le champ, un microcosme plus petit est constitué par le repaire des *Dauntless*, l'environnement sous-terrain dans lequel Tris s'entraîne. Ensuite, au fil des trois romans qui constituent la trilogie, le microcosme s'élargit aux ruines des États-Unis post-apocalyptiques mais le lecteur ignore à jamais ce qui s'est passé dans le reste du monde.

Dans *Embers*, de Tahir, l'académie militaire de Blackcliff sert de microcosme au premier tome afin de créer le magnétisme entre les personnages protagonistes comme antagonistes sur lequel reposera l'histoire des tomes suivants.

The Hunger Games (Collins, 2008) contient l'arène qui sert de microcosme pendant la majeure partie du premier tome, mais plus largement ce sont les États-Unis devenus la nation de « Panem » qui encadrent l'histoire post-apocalyptique. À aucun moment il n'est fait mention du reste du monde.

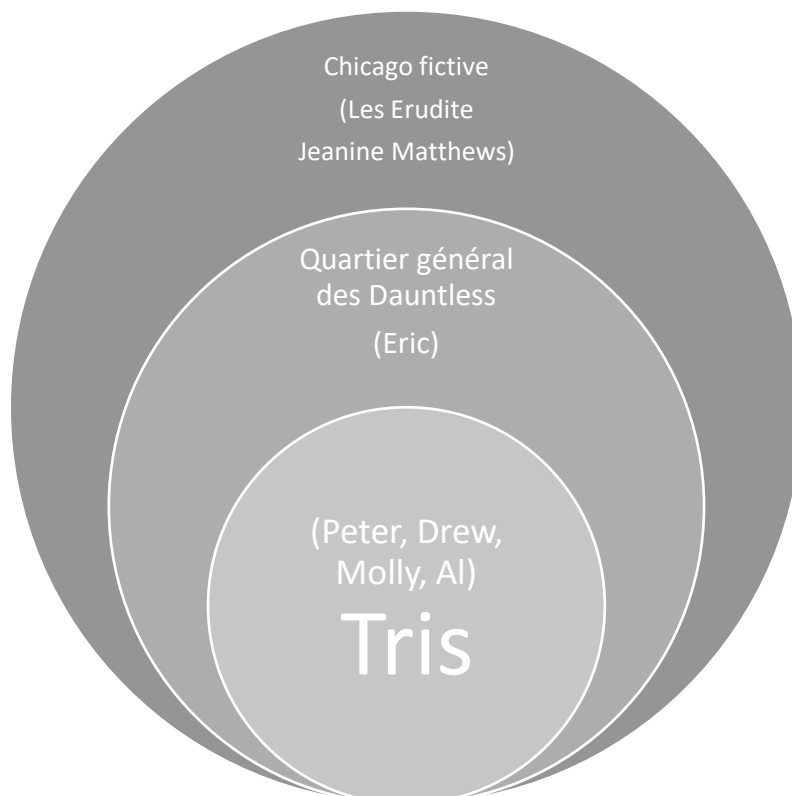
Au sein de la saga *Harry Potter* (Rowling, 1997-2007), le microcosme est bien sûr *Hogwarts*, l'école des sorciers au sein de laquelle se déroule une majeure partie de l'histoire tout au long des sept romans.

Dans *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood (1985), au plan rapproché c'est le foyer du « Commander » de Offred qui constitue le microcosme, puis plus largement les États-Unis, devenus la république de *Gilead* suite à un coup d'état. L'œuvre d'Orwell, *1984* (1949), met en scène Winston qui est citoyen d'une Angleterre sous le régime de « Big Brother ». Mais le roman ne décrit quasiment pas les autres nations du monde si ce n'est pour mentionner qu'elles sont elles aussi devenues des « superstates ». Pour *The Shining* aussi bien que *Misery* (King, 1977 ; 1987) les personnages de Jack Torrance et Paul Sheldon sont respectivement prisonniers de l'« Overlook Hotel » et de la maison d'« Annie Wilkes » et les deux romans ont principalement lieu au sein de ces microcosmes.

Il est bien sûr facile de trouver des dizaines de contre-exemples (notamment dans des romans d'aventure ou des *bildungsroman*). L'œuvre d'Adeyemi ne contient par exemple aucun microcosme. Même si tous les événements du premier tome se déroulent au sein du royaume fictif d'Orisha, il n'y a pas de réel microcosme géographique qui maintienne les personnages proches les uns des autres. Et, paradoxalement, c'est peut-être cette absence qui contribue à certaines fragilités de son roman sur le plan de l'intrigue, comparé aux œuvres de Roth et Tahir.

Nous n’avançons pas que cette notion de microcosme est universelle mais qu’elle facilite et devient garante de la tension narrative à bien des égards.

Le microcosme est particulièrement intéressant à étudier de manière articulée avec les notions de *conflit* et de *magnétisme narratologique* chez Roth. Si nous considérons Tris, le personnage pivot/narrant, comme le point focal de l’histoire, nous pouvons représenter le graphique ci-dessous :



En plaçant notre curseur près de Tris (à l’origine du graphique), nous nous trouvons *physiquement* confinés au quartier général des Dauntless, dans lequel elle évolue durant la plus grande partie du roman. Dans ce premier microcosme (qui englobe les deux sphères les plus petites ci-dessus), la force d’opposition est incarnée de manière immédiate par les autres recrues en compétition avec Tris (entre parenthèses sur le graphique). Si nous élargissons le plan quelque peu, toujours au sein du microcosme constitué par le quartier général, Eric incarne l’antagoniste de force supérieure, auquel Tris est confrontée ponctuellement mais pas aussi souvent et directement qu’aux autres antagonistes. Enfin, la ville de Chicago—qui constitue une sphère externe dans ce premier tome—met en scène le conflit social plus large, instigué par Jeannine Matthews et la faction des Erudite. Ce *jeu de poupées russes* permet ainsi à Roth de multiplier les conflits et de s’assurer des rapports conflictuels à tous les niveaux de son histoire.

Nous pourrions aussi dresser un graphique similaire pour l'œuvre de Rowling, dans laquelle Draco Malfoy—et plus largement la maison des *Slytherin*—et Severus Snape véhiculent la force d'opposition dans le microcosme qu'est Hogwarts tout au long des six premiers tomes, alors que Voldemort, lui, est l'antagoniste de la sphère extérieure lorsqu'il n'est pas ponctuellement présent dans le microcosme. Par ailleurs, les dernières œuvres de Rowling qui étendent le monde narratif créé dans sa saga littéraire consistent véritablement en un élargissement de ce microcosme initial. Si les sept romans se focalisent quasi-uniquement sur le monde des sorciers du Royaume-Uni dans les années 1990, la série de films scénarisés par l'autrice, *Fantastic Beasts and where to find them* et *Fantastic Beasts, the Crimes of Grindelwald* (Yates, 2016-2018), élargit le microcosme géographiquement aussi bien que temporellement, puisqu'elle y décrit le monde des sorciers aux États-Unis dans les années 1920.

Sur le plan poétique, la présence d'un microcosme nous semble ainsi avoir deux avantages primordiaux :

Dans un premier temps, le microcosme *facilite* la création du monde narratif, ce qui est particulièrement complexe dans le cadre des littératures de l'imaginaire, qui viennent briser le réalisme, les lois de la nature et la physique. Plus le microcosme est petit, plus il est aisé de décrire les règles qui régissent le monde narratif, car un espace géographique—voire géopolitique—plus grand viendrait multiplier les détails à concevoir et les connaissances que l'auteur·rice doit acquérir pour décrire un monde cohérent. Imaginons une œuvre de fiction dans laquelle les adolescents âgés de 17 ans développent soudainement des pouvoirs psychokinésiques : il serait aisé—ou tout au moins *plus* aisé—pour nous, en tant que natif français, d'imaginer la manière dont une France fictive réagirait socialement à un tel évènement. Mais comment la Chine, avec sa culture, ses coutumes, ses normes et son gouvernement différents réagirait-elle... ? Une telle œuvre de fantasy, afin de revendiquer un tant soit peu de cohérence, exigerait une connaissance poussée des deux cultures. En cela, il serait beaucoup plus aisé de créer un microcosme et de se focaliser sur les évènements qui se produisent en son sein.

Ensuite, le microcosme vient *renforcer* le principe de magnétisme narratologique que nous évoquions à la partie précédente. Des personnages qui ont des raisons d'entrer en conflit et qui sont poussés l'un vers l'autre par les circonstances fictives le feront plus naturellement—et plus *souvent*—s'ils évoluent tous dans un espace limité. À nouveau, le genre de l'horreur nous sert d'exemple prototypique : plus l'espace physique dans lequel évoluent les personnages et ce qui les menace est restreint, plus le danger est grand. Et, plus le danger est grand, plus la tension sera grande et générera l'investissement et l'intérêt du lecteur/spectateur.

Nous confirmons ainsi la présence de ce phénomène mis en avant par Egri et Bell dans le corpus aussi bien que dans d'autres œuvres de fiction.

1.3.3 ...à travers l'aggravation des enjeux.

L'analyse en profondeur des intrigues de notre corpus YA nous a également amené à observer un phénomène qui, s'il n'est peut-être pas universel, contribue à la cohésion inhérente de toute œuvre de fiction reposant sur la notion de suspense. Il s'agit de l'*aggravation des enjeux*, que nous avons pour la première fois mentionnée à la lecture de l'œuvre de Tahir et qui est un phénomène omniprésent dans notre corpus.

Si nous nous replongeons dans les éléments bibliographiques que nous avons consultés pour cette thèse, il semble que plusieurs auteurs anglophones convergent vers cette notion d'*enjeu* dans leurs écrits. Nous avons d'ores et déjà effleuré la notion en explicitant le terme de « pivotal character » chez Egri (chapitre III, 2.2.1) qui écrit que, pour le personnage pivot, il doit y avoir un enjeu (« something *at stake* » en anglais). Bell a recours au même terme :

If you can create a character worth following and a problem that must be solved—and then along the way **raise the stakes even higher**—you're going to have the essential elements of a page-turner. (2004, p. 97)

Or, c'est précisément ce que nous observons chez Tahir, Roth et Adeyemi et nous l'avons étudié lors de l'analyse de la nature pivotale des personnages. Tout au long de chaque histoire, les enjeux pour les personnages venaient se complexifier et/ou s'aggraver peu à peu, menant irrémédiablement au *climax* du dénouement. Chez Tahir, il s'agit de l'avancement de la date butoir quant à l'exécution du frère de Laia et l'impact grandissant des « trials » pour Elias. Chez Adeyemi, l'étau se resserre peu à peu autour de Zélie, qui devient le seul espoir de son peuple. Chez Roth, l'enjeu évolue de la simple initiation au sein des Dauntless au coup d'état meurtrier des Erudite.

Dans les trois romans, l'enjeu initial pour les personnages est clairement identifiable pour le lecteur, puis graduellement aggravé (ou « raised ») tout au long de l'histoire, ce qui cimenterait l'investissement du lecteur. Nous pourrions aussi considérer que les enjeux viennent se superposer ou s'affronter, lorsque le personnage voit ses enjeux personnels mêlés à ceux du plus grand groupe. Si nous maintenons la loupe sur la littérature YA, l'exemple de *The Hunger Games* (Collins, 2008) s'y prête très bien, puisque Katniss, l'héroïne, ne devient l'héroïne que parce qu'elle souhaite sauver sa sœur cadette lorsque le roman débute. L'enjeu initial est donc personnel. Tandis que l'histoire avance et que Katniss devient une figure emblématique de la rébellion, les enjeux se muent, car de sa survie dépend le sort de la nation tout entière. Il y a donc un aggravement puis une divergence des enjeux, puisque, dans le troisième tome, Katniss devient malgré elle instrument de propagande, ce qui à son tour génère du conflit.

Il en va de même pour *Harry Potter* (Rowling, 1997-2007). L'enjeu initial de Harry est de trouver sa place dans le monde des sorciers et de découvrir le monde de ses défunts parents.

Puis, dès ses premières rencontres avec Voldemort, l'enjeu de Harry devient la survie. Enfin, dès le cinquième tome et la révélation de la prophétie, l'enjeu final est révélé : il ne s'agit pas seulement de survivre, Harry est le seul capable de vaincre Voldemort et mettre fin à la tyrannie qu'il souhaite établir sur le monde narratif de Rowling.

Dans *A Song of Ice and Fire* (Martin, 1996), l'œuvre à l'origine de la série *Game of Thrones* (qui appartient aux littératures de l'imaginaire mais pas à la littérature YA), les enjeux initiaux pour la multitude de personnages sont différents. Mais, de manière très synthétique, il s'agit pour les différentes familles de nobles de prendre le pouvoir ou de manipuler ceux qui l'ont afin de régner sur le « Westeros ». Alors que l'histoire évolue et que les créatures que Martin appelle les « White Walkers » émergent, les enjeux changent. Il ne s'agit plus seulement d'obtenir le pouvoir, les familles rivales doivent s'unir car les White Walkers menacent l'humanité entière.

Sans nous pencher sur une multitude d'exemples, nous soupçonnons ainsi que ce phénomène d'aggravation des enjeux soit bien plus largement répandu dans les histoires, et ce de manière transmédiatique.

2. Observations stylistiques

2.1 *L'idiosyncrasie au service du réalisme psychologique*

Lors des lectures analytiques des œuvres de notre corpus, un des phénomènes qui nous est apparu est la manière spécifique dont chaque autrice dresse des *comparaisons*—la figure de style qui consiste à comparer deux éléments sémantiques avec un adjectif, un verbe ou une conjonction. En effet, il semblait, de manière anecdotique, que les comparaisons soient bien souvent dressées pour chaque personnage avec un élément propre à son environnement. À titre d'exemples :

« Rage flashes in Yemi's eyes **like a bull-horned lionaire ready to pounce** » (Adeyemi, 2018, p. 7) ; « Mother bows, **stiff as a sword** » (Adeyemi, 2018, p. 72) ; « Her hair was **straight as a blade** before, but now it bunches in tight spirals [...] » (Adeyemi, 2018, p. 304) ; « His tracks zigzag **like a struck deer's in the dust of Serra's catacombs** » (Tahir, 2015, p. 10) ; « She feels out the melody **the way a blind man feels his way forward in an unfamiliar room** » (Tahir, 2015, p. 320) ; « Two of her fellows close around her, **the way brothers flank a little sister in a rough crowd.** » (Tahir, 2015, p. 400)

Dans ces quelques cas, nous observons la manière dont les personnages appréhendent le monde qui les entoure à travers des comparaisons faites avec leur environnement personnel (grâce à l'utilisation de « like », « as a » ou « the way », en tant que prépositions ou parfois conjonctions). Si notre recherche ne génère pas beaucoup d'exemples chez Roth, il est

intéressant de noter que Tahir et Adeyemi utilisent ces comparaisons de manière très précise et délibérée. Parmi les exemples ci-dessus, ceux qui évoquent des lames (avec « blade » et « sword ») appartiennent aux chapitres narrés par Inan, qui est un soldat. Il est ainsi logique que le personnage établisse ces comparaisons de la sorte. De manière similaire, les deux derniers exemples que nous citons chez Tahir appartiennent à Laia, qui a grandi dans un environnement très peuplé et auprès de son grand-père, qui était guérisseur, et de son grand frère. Il fait donc tout à fait sens qu'elle dresse ces comparaisons grâce à des images et des situations familières pour elle.

Si nous parcourons à nouveau la théorie, il s'agit là encore d'une technique évoquée par Palahniuk dans ses essais poétiques à destination des apprenants d'écriture créative :

“How do I tell time?” Watch yourself and take note of how you tell time. By tasks accomplished – I can write two letters in an hour. By the sun – when the bedroom curtains turn pale blue, then it's time to get up. By entertainment – driving into town usually takes about three radio songs. Figure out how you tell time, then use this awareness to establish a different way for a character to tell time. Some method not your own, a method maybe unique to this character and no one else in the world. (2011, p. 57)

King, quant à lui, s'il ne mentionne à aucun moment cette technique stylistique dans son ouvrage, l'utilise lui-même dans son œuvre et dans ledit ouvrage, lorsqu'il relate un événement autobiographique de son enfance : « I saw the needle in his hand—it looked **as long as the ruler in my school pencil-box**—and tensed. » (2010, p. 21) Dans ce passage, King se remémore une visite chez le médecin suite à une infection de l'oreille et effectue une comparaison grâce à la structure « as long as », qu'il dresse en se replaçant cognitivement dans la sphère de ce que son moi enfant connaît. Si, en tant qu'adulte, il pourrait dresser une comparaison tout à fait différente, King resitue cette comparaison dans l'environnement direct du petit garçon qu'il était afin d'accroître le réalisme de la scène et de son cheminement de pensée—tout en convoquant une potentielle identification, car il s'agit d'une comparaison que tout lecteur a pu lui aussi faire de manière inconsciente.

Tout comme le décrit Palahniuk plus haut, cette tendance cognitive est présente en nous en tant qu'êtres humains, il fait donc sens qu'elle fasse partie intégrante du réalisme psychologique des personnages qui, comme nous, appréhendent leur monde à travers les habitudes et la sphère du connu. À titre d'exemple générique, un personnage ayant grandi à la ville pourra comparer une quelconque cacophonie au bruit d'une grand avenue routière à l'heure de pointe, un autre personnage ayant grandi dans la nature la comparera par opposition à un troupeau d'animaux. Ces différents exemples nous poussent ainsi à nommer ce phénomène *comparaison idiosyncrasique*, car il vient actualiser les éléments imaginaires du monde narratif de toute œuvre de fiction en en faisant les repères cognitivo-sensoriels des personnages qui y vivent.

En termes analytiques, il est possible de mener une étude semi-automatisée, qui consiste à combiner une des fonctions du logiciel Voyant Tools à une analyse manuelle. En ayant recours à la fonction « contexte », via une recherche lexicale du terme « like » (bien souvent une conjonction qui marque la présence de ces comparaisons idiosyncrasiques), nous identifions par exemple 447 occurrences dans l'œuvre d'Adeyemi. Parmi celles-ci, nous comptabilisons plus de 100 occurrences du type : « **Like a spider caught in the web of the sea**, our village sits on eight legs of lumber all connected in the center » (p. 21) ; « Father's voice booms through the closed doors **like the roar of a wild gorillion** » (p. 39) ; « Tzain's broad shoulders part the crowd **like a herder moving through a flock of sheep**. » Dans chaque exemple, les personnages comparent ce qu'ils observent ou perçoivent à une réalité qu'ils ont observée dans leur environnement fictif—bien souvent en lien avec la nature, chez Adeyemi—qui fait sens selon les éléments biographiques que l'autrice nous donne.

Dans l'œuvre de Roth, cette même recherche génère des occurrences du type : « In the center of the room is a reclined chair, **like a dentist's**, with a machine next to it. » (p. 11) ; « Drew is shorter than both Peter and Molly, but he's built **like a boulder** » (p. 92) ; « I eat **like a robot**, rotating from chicken to peas to bread and back again. » (p. 379) Naturellement, les comparaisons sont tout à fait différentes, du fait de la différence de genre et de la proximité plus grande entre le monde narratif de Roth et le nôtre.

De retour vers la fantasy, Tahir emploie par exemple les phrases : « Masks speak softly with words that cut through you **like a scim** » (p. 7) ; « She moves silently, emerging from the arches **like a fair-haired jungle cat from the underbrush** » (p. 29) ; « I put a hand on his arm, surprised at the tautness of his body, **like a wolf raring for a fight**. » (p. 330) Observons que, dans le premier exemple que nous citons, Tahir emploie « scim » alors que l'expression « cut through someone like a knife » existe en anglais courant. Le cimeterre étant l'arme prééminente dans son monde narratif, cette habile substitution à « knife » (qui pourrait faire office d'hyperonyme, ici) lui permet de subtilement rendre idiosyncrasique la description que fait son personnage.

Cette technique narrato-stylistique nous semble ainsi avoir deux effets :

En premier lieu, elle prête plus de réalisme à la psychologie des personnages, étant donné que ces derniers viennent ainsi appréhender le monde de manière idiosyncrasique, comme nous le faisons dans le réel.

Ensuite, à la manière d'un vase communicant, elle cimente le réalisme des éléments de *worldbuilding*, qui sont *de facto* appréhendés comme le seraient les éléments constitutifs du monde réel. Dans cette optique, elle est donc particulièrement intéressante au sein des littératures de l'imaginaire qui se basent sur des mondes narratifs différents du réel.

2.2 Entre fragmentation et « foregrounding »

Lors de nos lectures, la manière dont les trois autrices mettaient *visuellement* en avant certains passages de leur texte nous a semblé digne d'intérêt et nous avons plusieurs fois eu recours à la notion de *rupture* (chapitrale ou entre paragraphes) dans cette thèse—tout particulièrement en observant les œuvres d'Adeyemi et de Tahir. Il nous suffit d'ouvrir une des œuvres à une page marquant la fin d'un chapitre pour y trouver un exemple pertinent :

My muscles ache, as if I've been lying in the same position for hours. The pain tells me that this is no dream. I stagger to my feet, a lonely silhouette in a vast emptiness.

The Trials, it seems, have begun. (Tahir, *An Ember in the Ashes*, 2015, p. 136)

Ce passage, qui constitue la fin du chapitre 14 du roman de Tahir, permet d'illustrer la manière dont l'autrice achève souvent ses chapitres. Ici, la dernière phrase sert évidemment d'invitation à poursuivre la lecture (de « prompt » ou « cliffhanger », en anglais, terme qui est considéré comme un anglicisme mais auquel nous aurons recours) poussant le lecteur à tourner la page et entamer le chapitre suivant. Sur le plan de l'histoire, le début des « Trials », dans l'œuvre de Tahir, signale l'entrée précipitée dans les péripéties pour Elias. L'autrice se sert donc d'un *cliffhanger narratologique*. Toutefois—et c'est ce sur quoi nous attirons l'attention ici—ce *cliffhanger* est également stylistique, voire même *typographique*.

En effet, il n'est pas rare pour Tahir—comme pour Adeyemi et Roth, par ailleurs—d'achever ses chapitres par un court paragraphe isolé, comme elle le fait dans cet exemple. Adeyemi (nous l'avons mentionné plusieurs fois au chapitre V) a souvent recours à ces paragraphes isolés *au sein* même de ses chapitres et ce de manière répétée. Nous en venons donc à nous interroger quant à l'impact stylistique mais aussi aux principes cognitifs qu'une telle technique pourrait revêtir.

Pour ce faire, nous nous intéressons au paragraphe en tant que mesure textuelle et revenons à nouveau vers la théorie. King, par exemple, argumente sur l'importance du paragraphe en tant qu'unité :

I would argue that the paragraph, not the sentence, is the basic unit of writing—the place where coherence begins and words stand a chance of becoming more than mere words. If the moment of quickening is to come, it comes at the level of the paragraph. It is a marvelous and flexible instrument that can be a single word long or run on for pages. (2010, p. 134)

Du point de vue poïétique, King met déjà l'emphase sur le paragraphe en tant qu'*instrument* stylistique mais aussi sur sa flexibilité en termes de nombre de mots. Plus spécifiquement, il s'exprime sur la rupture entre les paragraphes et l'isolement d'une phrase, comme le fait Tahir, à l'aide du mot *fragment* :

It is possible to overuse the well-turned fragment [...] but frags can also work beautifully to streamline narration, create clear images, and create tension as well as to vary the prose-line. A series of grammatically proper sentences can stiffen that line, make it less pliable. Purists hate to hear that and will deny it to their dying breath, but it's true. Language does not always have to wear a tie and lace-up shoes. The object of fiction isn't grammatical correctness but to make the reader welcome and then tell a story...to make him/her forget, whenever possible, that he/she is reading a story at all. The single-sentence paragraph more closely resembles talk than writing, and that's good. (King, 2010, p. 133)

King met en avant l'intérêt de ces *fragments* et leur prête un réalisme qui évoque davantage le langage oral, quitte à ce que ces derniers ne soient pas nécessairement grammaticaux. En ce sens, les phrases sans verbe constituent un exemple pertinent de type de fragment. Ces dernières contrarient certes les grammairiens mais imitent parfaitement le langage oral—qui s'interrompt. Fait des pauses. Courtes...

Ou longues.

Se délie.

Se précise.

Et ce, comme nous venons de le faire à l'écrit grâce à la ponctuation et à la typographie du saut à la ligne. Il y a donc une dimension mimétique ici, que Raphael Baroni explore dans son article sur le plan narratologique au regard de cette même notion du *cliffhanger* :

Les récits mimétiques, dont le *cliffhanger* révèle la réticence fondamentale à fournir des réponses aux questions que se posent les lecteurs lors de leur progression dans le récit, ne constituent qu'une imitation du caractère inchoatif des histoires dans lesquelles nous sommes intriqués : il s'agit d'un simulacre qui n'hésite pas à jouer sur un non alignement intentionnel de l'information, dont le but est de nous donner l'illusion que nous sommes plongés au cœur des événements, ce qui nous permet d'élargir notre champ d'expériences pratiques. Ce faisant, le récit mimétique permet d'acquérir une plus grande plasticité vis-à-vis d'un monde qui manifeste, lui aussi, des résistances incessantes, qui déborde continuellement de nos cadres cognitifs en nouant des conflits, des aventures ou des mystères, tous ces événements qui forment les intrigues de nos vies. (2016, p. 11)

Sur le plan stylistique, nous nous interrogeons ainsi sur l'impact cognitif de ces *fragments*. En outre, est-ce que la *fragmentation* attire davantage l'attention du lecteur que si le texte avait été rattaché au paragraphe précédent ?

Peter Rabinowitz amène la notion suivante :

[A text has] a hierarchical organization of details: we do not attend to everything equally [...] the stressed features in a text serve as a basic structure on which to build an interpretation [...] we read with the prior understanding that we are more expected to account for a detail that is stressed by **a rule of notice** than for a detail that is not. (1987, p. 53)

Le terme qui nous intéresse tout particulièrement est celui de « rule of notice », sur lequel Emmott et Alexander se basent plus tard en stylistique cognitive. Ils ont recours à la notion de « foregrounding », qui fait référence à « any type of language use which may be assumed to prompt attention, regardless of whether it has literary value. » (voir Stockwell et Whiteley, 2014, p. 330) En français, le terme qui nous semble le plus pertinent est celui de la *mise en exergue*. « *Foreground* » est traditionnellement traduit par *premier plan* (en opposition

à « background », qui appelle *l'arrière-plan*). Néanmoins, pour bien définir cette notion autour du *langage* et non pas de l'image, il nous semble plus judicieux de considérer que les fragments que nous étudions sont mis en *valeur* vis à vis de l'attention du lecteur, en nous basant sur la définition que donne le CNRTL de la locution « mettre en exergue » : « mettre en valeur, en évidence, au premier plan.⁹⁸ »

Les travaux d'Emmott *et al.* explorent cette notion en détail à l'aide d'une expérience :

By using versions of the text which have different graphical formats, we can test the extent to which the graphical format makes a difference to noticeability of a change. Using this method, participants read pieces of text through once, then reread either the same text (about 50% of the time) or the same text with just one word changed (the remainder of the time). The very simple idea is that if readers were attending to a particular word in detail, they would recognize that a change had occurred more often than if they were not attending. (2006, p. 20)

Cette expérience permet ainsi à Emmott et al. d'identifier deux phénomènes distincts. Tout d'abord, les fragments de phrase (« sentence fragments ») : des mots, phrases ou clauses qui ne sont pas syntaxiquement des phrases complètes mais sont ponctuées comme des phrases complètes au niveau de la graphie. Emmott ajoute que ces fragments sont souvent utilisés afin de marquer une répétition, ajouter un élément lorsque le mot pourrait appartenir à la phrase précédente et établir une conclusion, contredire le prédicat ou se faire la préface de ce qui suit (p.12). Notons par ailleurs que nous retrouvons ici le mot « fragment », qu'emploie aussi Stephen King dans sa perspective auctoriale. Nous isolons facilement un exemple au sein de notre corpus :

Strike, Amari.

Father's face returns. **Hard. Unforgiving.** (Adeyemi, 2018, p. 332)

La seconde catégorie est celle des *mini-paragraphes* (« mini paragraphs ») : des *blocs* de textes fragmentés par une coupure de paragraphe inhabituelle ou inattendue. Nous renvoyons directement à la citation introductive de ce chapitre issue de l'œuvre de Tahir, qui est un bon exemple de ce phénomène.

Suivant cette distinction (qu'il n'est bien sûr pas impossible de réconcilier en *combinant* les deux phénomènes), les résultats de l'étude suggèrent que les mini-paragraphes n'attirent pas *davantage* l'attention du lecteur que s'il n'y avait pas de rupture de paragraphe, ce qui a surpris les chercheurs :

The results of the change detection study show no difference between the two conditions where the critical item stands alone (i.e. appearing in a mini-paragraph or not). [...] it seems strange that a graphic device like putting an item in its own paragraph does not enhance detection. (Emmott *et al.*, 2006, p. 25)

⁹⁸ <https://www.cnrtl.fr/definition/exergue>

Néanmoins, Emmott *et al.* concluent que la profondeur de traitement cognitif (« depth of processing ») est différente pour les éléments isolés (donc les fragments de phrase) : « Readers are “shallow processing” in the sense that they are often not attending to whether every semantic feature of a word fits the context exactly. » (p. 23) À l'échelle de cette expérience, les items langagiers isolés génèrent donc une profondeur de traitement cognitif « plus attentive et plus profonde ».

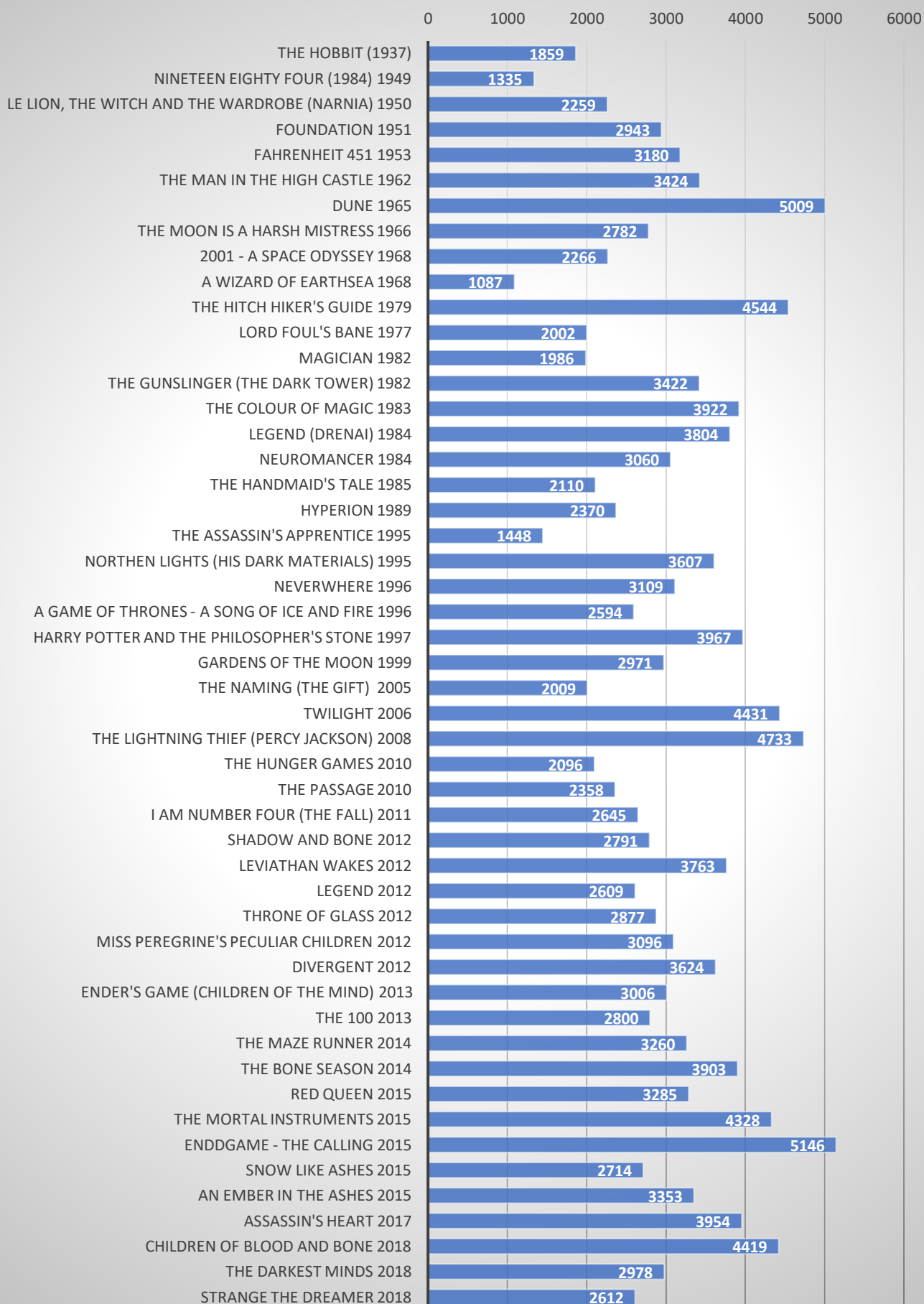
Cette fragmentation est également explorée de manière statistique par Blatt qui, lorsqu'il analyse la composition de *The Hunger Games* (Collins, 2008), observe la présence de mini-paragraphes :

There are 82 chapters in Suzanne Collins's Hunger Games trilogy. Throughout the books, about 9% of all paragraphs (not including dialogue) are one sentence long. However, **when considering the final paragraph of each chapter, we find that 62% are just one sentence long.** (2017, p. 212)

Notons que Blatt analyse la trilogie de Collins dans son ensemble. Si nous effectuons le calcul pour le premier roman seulement, nous obtenons 27 chapitres au total, parmi lesquels 11 sont concernés par ce phénomène : soit 40%. Collins a donc recours à des mini-paragraphes lorsqu'elle déploient ses *cliffhangers* lors des ruptures capitales.

Si ni les fonctions de ProwritingAid, ni celles de Voyant Tools ne nous permettent d'analyser le nombre de paragraphes composés d'une seule phrase (donc les fragments de phrases), nous pouvons toutefois comptabiliser le *nombre de paragraphes* des œuvres de nos deux corpus grâce à Microsoft Word. Il sera impossible de mesurer lesquels de ces paragraphes sont des mini-paragraphes de manière automatisée, cependant cette mesure sera tout de même potentiellement un *indice de fragmentation*. Nous obtenons ainsi le graphique suivant :

Nombre de paragraphes par oeuvre



Rappelons que chaque texte a été ramené à un empan de 100 000 mots et que cette mesure ne prend pas en compte les ruptures liées à la présence du dialogue—les textes plus *oraux* ne comptabilisent ainsi pas plus de paragraphes. Les chiffres ci-dessus sont donc un indicateur du nombre de paragraphes présents sur un même nombre de mots.

Si le graphique ne présente pas de tendance visuellement évidente en comparant les textes les plus anciens avec les plus modernes, il faut toutefois noter que les moyennes sont plus explicites : elles sont de 2840 paragraphes pour les œuvres du 20^{ème} siècle contre 3300 pour le corpus YA, soit pratiquement 500 paragraphes de plus pour ce dernier. Ces paragraphes sont potentiellement, mais certes pas *obligatoirement*, des mini-paragraphes, ce qui démontrerait que les auteur·rice·s de YA ont une écriture davantage fragmentée.

De manière individualisée, il est évident que certain·e·s auteur·rice·s ont recours à beaucoup plus de paragraphes que d'autres. Adeyemi, par exemple—dont la lecture prouve clairement qu'elle a recours à énormément de mini-paragraphes—en utilise plus de 4400, soit plus de 1000 de plus que la moyenne du corpus YA et le double comparé à Margaret Atwood, C.S Lewis ou Tolkien. Herbert, avec *Dune* (1965), dont le style est si particulier et souvent qualifié de *fragmenté*, déploie plus de 5000 paragraphes. Nous ne doutons pas que d'autres outils stylométriques plus performants nous permettront d'analyser ce phénomène plus en détail ultérieurement.

Comme nous l'expliquions plus haut, la recherche ne nous permet pas encore de démontrer que la fragmentation à travers l'usage de mini-paragraphes attire davantage l'attention du lecteur. Mais, force est de constater qu'elle est largement utilisée en tant que technique narrative dans notre corpus. Si nous ne pouvons effectuer d'analyse automatisée afin de déterminer la longueur de ces paragraphes, nous pouvons toutefois effectuer manuellement au sein de notre corpus YA principal une analyse étudiant le nombre de chapitres s'achevant par un mini-paragraphe :

Dans *Children* (composé de 85 chapitres), 43 chapitres s'achèvent sur un mini-paragraphe, soit un peu plus de de 50%. *Embers* (qui compte 50 chapitres) en contient 19, soit 38%. *Divergent* (composé de 39 chapitres) en contient 14, soit 36%.

Comme chez Collins, la présence de mini-paragraphes associés aux *cliffhangers* est donc attestée systématiquement pour plus d'un tiers des chapitres de nos œuvres. Par ailleurs, les résultats de Blatt menés sur d'autres œuvres à succès démontrent que de nombreux auteur·rice·s (souvent d'œuvres à suspense) ont recours à cette technique : Dan Brown, pour ses quatre romans mettant en scène le personnage de Robert Langdon, emploie des *cliffhangers* de fin de chapitre sous la forme de mini-paragraphes pour 53% de ses chapitres. Stephen King, sur un empan impressionnant de 51 romans, le fait pour 50% de ses chapitres. Veronica Roth, sur la

totalité de la trilogie de *Divergent*, en utilise pour 52% de ses chapitres (voir Blatt, 2017, pp. 212-213).

Afin de dresser une comparaison diachronique, nous effectuons manuellement une analyse identique au sein des quatre œuvres appartenant au corpus du 20^{ème} siècle que nous avons étudiées au chapitre VII :

- *The Hobbit* (Tolkien, 1937/2012) : 19 chapitres au total dont 3 s'achèvent par des mini-paragraphes, soit 15%.

- *Fahrenheit 451* (Bradbury, 1953) : l'œuvre n'étant pas sectionnée en chapitres, il nous est impossible de mener cette analyse.

- *1984* (Orwell, 1949): 23 chapitres au total dont 2 chapitres s'achèvent par des mini-paragraphes, soit 8%.

- *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (Rowling, 1997): 17 chapitres au total dont 5 chapitres s'achevant par des mini-paragraphes, soit 30%.

Comme nous l'observons, l'œuvre de Rowling est la seule dont le ratio s'approche de celui des œuvres YA, et il nous semble que les littératures de l'imaginaire se sont véritablement emparées de cette technique du *cliffhanger* au cours des deux dernières décennies. Au-delà d'être narratologique, le *cliffhanger* est donc aussi un élément typographique, où la dernière phrase d'un chapitre est *suspendue* au bord du paragraphe précédent comme l'alpiniste l'est au bord du précipice qui donne son nom à la notion. Il est peut-être encore trop tôt pour affirmer scientifiquement son impact cognitif sur le lecteur, cependant, comme le précise Blatt (2017, p. 213) :

There's one very good reason why page-turners keep seeking out punchy endings, and it's the same reason that the *Hunger Games* and *Alex Cross* series each have sold millions of copies.

What is it?

Cliffhangers work.

X. Un redéploiement narrato-stylistique en atelier d'écriture créative

En nous plaçant dans une optique interdisciplinaire dès la conception de cette thèse, notre objectif était également de mettre à l'épreuve le savoir—et surtout le savoir-*faire*—auctorial face à l'écriture académique et l'anglistique dans son ensemble. Étant nous-même issus du cursus universitaire dispensé par le Département d'Études du Monde Anglophone (DEMA) au sein de l'université d'Aix-Marseille, notre volonté était d'articuler notre recherche de façon qu'une synergie puisse s'opérer entre ses différents pôles (linguistique, phonologie, civilisation, anglais de spécialité, traductologie et littérature anglophone). Dans ce chapitre, nous présentons la manière dont nous avons redéployé, didactisé et tenté de mesurer l'impact de nos recherches sur l'acquisition langagière des étudiants à travers la pratique de l'écriture créative.

L'ensemble de notre processus fait l'objet d'un article co-écrit avec Sara Greaves intitulé *Encadrer des projets d'écriture collective en anglais : d'une évaluation pour la forme à une évaluation formative* (Da Sylva & Greaves, dans De Giorgi *et al.*, 2020, p. 53), aussi nous y ferons référence directement et expliquerons notre progression depuis sa publication. Cette approche poïétique a également fait l'objet d'une intervention lors du congrès annuel de la SAES 2021 au sein d'un atelier organisé par Helen Mundler et Sara Greaves, qui sera suivi d'une potentielle publication au sein de la revue *E-rea*⁹⁹.

1. La place de l'écriture créative à l'Université en France

Sans effectuer un état des lieux exhaustif du statut de la discipline qu'est l'écriture créative dans le paysage académique français, force est de constater que la France entretient avec elle un rapport particulier. Alors que de nombreux programmes universitaires fleurissent depuis plusieurs décennies dans le monde anglophone (aux États-Unis, au Canada ou au Royaume-Uni), la France offre très peu de parcours universitaires *dédiés* à l'écriture créative. Aux États-Unis, les *Master of Fine Arts (MFA)*, dont de nombreux·ses auteur·rice·s publié·e·s sont issu·e·s, se comptent par dizaines (et ce au sein d'universités de renom comme *University*

⁹⁹ <https://journals.openedition.org/erea/>

of Michigan, Cornell University, Columbia University, Brown University, New York University, University of Virginia ou University of Pennsylvania). En France cependant, au niveau national, ces programmes ne dépassent pas *la dizaine*. Nous pensons à l'université Le Havre-Normandie, qui offre un « Master de création littéraire », le « Master Création littéraire » de Toulouse Jean Jaurès, Clermont-Auvergne, qui propose un « Master Lettres et Création littéraire », le DU « Écriture créative et métiers de la rédaction » de Cergy-Pontoise ou encore Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, qui offre un « Master Création littéraire ». Ces formations sont toutefois relativement récentes, alors que les premiers programmes américains datent du début des années 1940. Au sein de l'Université d'Aix-Marseille, il existe un DU¹⁰⁰ créé en 1994 qui offre aux inscrits la possibilité de devenir animateurs d'atelier d'écriture, mais pas de se former *en* écriture créative à proprement dit, même si l'admission à la formation exige une pratique. La discipline de doctorat « Pratique et théorie de la création artistique et littéraire » voit le jour au sein de l'école doctorale 354¹⁰¹ en 2012, mais elle intervient seulement au niveau du doctorat (qui est donc moins accessible, puisqu'il exige l'obtention préalable d'un Master) et s'axe sur la recherche effectuée par le doctorant et son projet créatif mais pas sur sa *formation* à l'écriture.

Dans son article « *Creative writing* » en France : une formation universitaire en voie de légitimation (2017) Carole Bisenius-Penin explique ce *retard* français face au monde anglophone et identifie deux causes principales—le rapport idéologique de la France au statut de l'auteur·rice et la dynamique parfois antagoniste entre les pratiques françaises et américaines :

L'enseignement de l'écriture créative induit d'emblée une réflexion sur la figure de l'écrivain qui ramène, d'un point de vue idéologique et théorique, à deux postures différentes en fonction du modèle français et américain. Pour certains, le régime de l'écriture, issu d'une tradition romantique française, dépend avant tout d'un « don », d'un mythe de l'écrivain-génie et ne peut donc pas être enseigné.

Pour d'autres, la littérature, comme la danse ou la musique, semble être un art comme un autre qui nécessite, certes une prédisposition, mais surtout un apprentissage, une expérimentation des contraintes et qui induit une pratique professionnelle. (Bisenius-Penin, 2017)

La notion de « mythe de l'écrivain-génie », que Bisenius-Penin emprunte à Dominique Viart (2008), nous paraît particulièrement pertinente. Elle nous semble en effet parfaitement illustrer la conception française de « l'auteur » qui, du fait de ce statut, se doit peut-être, dans l'imaginaire collectif, de se conformer à son statut d'autodidacte mais aussi d'esprit artistique obscur ou insaisissable. Viart développe par ailleurs cette idée, qu'il met en rapport direct avec l'absence presque généralisée de l'écriture créative à l'université :

¹⁰⁰ <https://allsh.univ-amu.fr/DU-atelier-ecriture>

¹⁰¹ <https://ecole-doctorale-354.univ-amu.fr/fr/pratique-theorie-creation-artistique-litteraire>

L'Université forcément est sacralisante. Elle désigne des Valeurs qui "valent" d'être étudiées, sont l'objet de cours et d'examens, figurent dans les Anthologies. Quoi qu'elle puisse dire de la difficulté de l'écriture et de son artisanat, quelque distance qu'elle puisse mettre entre elle et les représentations romantiques de l'artiste, elle conforte toujours l'idée du "génie". Car l'écrivain que l'on étudie est celui qui a "réussi" son œuvre. [...] Mais l'écrivain qui vient parler avec les étudiants n'est pas encore au faite de sa gloire posthume : il demeure dans le doute et la difficulté même de son travail. Qu'il vienne le dire et paraisse ce qu'il est, un homme comme un autre, c'est un mythe qui se trouve remis en question, pour le plus grand bénéfice de l'œuvre même et de son "accessibilité". (2008)

Les États-Unis, dont le rayonnement économique et culturel vient inéluctablement se confronter au système français et à nos réflexions universitaires, plutôt que d'en faire un mythe, font davantage de l'auteur·rice un·e *professionnel·le* qui en tant que tel·le se doit d'apprendre à maîtriser ses savoirs et son savoir-faire, connaître son environnement professionnel, le marché dans lequel il·elle s'insèrera et son public. Parmi les autrices du corpus YA, Adeyemi et Roth sont par exemple toutes deux issues de formations dédiées à l'écriture créative.

La deuxième cause qu'évoque Bisenius-Penin est cet antagonisme américano-français qui, il nous semble, opère à un niveau plus large, un niveau davantage culturel. Du point de vue français, les États-Unis sont le pays du consumérisme par excellence et les universitaires (et peut-être même le monde de la culture lui-même) se méfient souvent des pratiques américaines tout simplement parce qu'elles *sont* américaines. Nous pensons par exemple au milieu du cinéma, le cinéma français étant celui des films d'auteur alors que le cinéma américain est associé aux « blockbusters » commerciaux. Par association d'idées, la pratique même de l'écriture créative est associée au consumérisme américain, à la production en masse et au statut du livre en tant que produit commercial qui vient affronter la *sacralité* qui, en France, lui est accordée. Enfin, cette méfiance est aussi nourrie par la « crainte d'une standardisation, d'une industrialisation de la littérature » (Bisenius-Penin, 2017), une idée reçue que nous avons déjà tenté de réfuter au chapitre VI (voir 5.2).

Avant de nous intéresser à la place de l'écriture créative à l'université et en dépit du fait que nous entendons parfaitement les fondations de cette crainte, il nous semble pertinent d'observer le *bout* de la chaîne du livre et d'évoquer une certaine hypocrisie culturelle dont nous sommes coupables en France. En effet, l'industrie du livre française est une machine tout aussi bien huilée et « bibliophage » que son homologue américain. Qu'il s'agisse de « littérature blanche », de romance ou de littérature YA, la durée de vie d'un nouveau livre, si son succès ne se fait pas rapidement, n'est au mieux que de quelques semaines.

Notre expérience professionnelle d'un an en tant que vendeur de produits éditoriaux, en librairie indépendante aussi bien que dans une des plus grandes chaînes de magasins de distribution de produits culturels en France, permet d'en attester. Lorsqu'un nouveau livre paraît, il est mis en avant parmi les nouveautés dès son arrivée en librairie. Puis, qu'il s'agisse du pilotage informatique effectué par les responsables de la chaîne ou de la décision plus

personnelle (et peut-être moins commerciale) du libraire indépendant, si le livre ne se vend pas en quantité suffisante, il est envoyé « au retour » afin que le distributeur puisse rembourser en partie le stock commandé par le libraire. En effet, ni la chaîne de magasins ni la petite librairie indépendante, aussi militante et portée sur la culture soit-elle, ne peuvent survivre sur un stock de livres qui ne se vend pas. La pléthore d'ouvrages qui paraît chaque mois crée un environnement extrêmement compétitif pour le livre qui, faute d'une couverture médiatique importante et/ou d'une notoriété préalable accompagnant son auteur·rice, doit se battre pour exister et être lu, sans quoi il se noie dans la masse littéraire. Peut-on donc jeter la pierre aux universités américaines qui adoptent une vision globale de la chaîne du livre en formant dès l'université de futur·e·s auteur·rice·s conscient·es de ces réalités ?

Ensuite, il nous semble également que nier la place de l'université dans cette chaîne serait une erreur, notamment au regard de l'intérêt grandissant de la recherche pour la littérature contemporaine. Viart l'observe aussi très simplement :

Le rôle de l'Université est ici important : par l'étude qu'elle fait d'un livre, elle est en mesure de mettre en évidence l'importance d'une œuvre, fût-elle récente. Par son inscription au "programme" de tel cours ou de tel séminaire, elle prolonge ou relance la vie du livre, et parce qu'elle s'adresse à un public devenu plus nombreux, elle a aussi un impact sur les ventes des livres qu'elle choisit d'étudier. C'est, pour un libraire, une puissante raison de maintenir les œuvres d'un écrivain dans son fond que de savoir que cet écrivain fait l'objet des travaux des étudiants. (2008)

La question des débouchés professionnelles est aussi récurrente pour les universitaires comme pour les responsables de formation ou les étudiants ; or celles-ci sont multiples. Hormis le métier même d'auteur·rice (certes peu accessible) ou de scénariste, les compétences développées en écriture créative peuvent mener vers les domaines de la communication, la publicité, l'animation d'évènements culturels et/ou littéraires, la création de contenu digital ou encore le journalisme. Ainsi, l'Université, plutôt que d'évoluer seulement dans sa sphère académique restreinte, est ici perçue comme un partenaire du monde littéraire et il fait ainsi sens que la formation de professionnel·le·s grâce à l'écriture créative s'effectue en son sein.

2. HLA5 U05A – Creative Writing : un cours de (ré)écriture créative.

La mise en place de notre recherche-action s'est effectuée au sein du DEMA à Aix-Marseille entre les années universitaires 2018/2019 et 2020/2021, soit sur trois promotions d'étudiants issus du cursus « Langues, lettres et civilisations étrangères et régionales » (LLCER) en troisième année. Compte tenu de la création du cours en tant que cours « projet

INNOV » au sein de la maquette universitaire lancée pour l'année 2018/2019, j'ai¹⁰² pu travailler en étroite collaboration avec Sara Greaves, MCF-HDR, qui, en tant que responsable de l'unité d'enseignement, m'a associé de près à la mise en place puis au remaniement du cours afin d'en faire à la fois un projet pédagogique universitaire à part entière mais aussi un *laboratoire de recherche* pour ce travail de thèse.

Sara Greaves s'étant formée à l'animation d'ateliers d'écriture souvent portés sur le plurilinguisme (voir Greaves, 2017 ; Greaves *et al.*, 2018), elle avait conçu le cours en tant que tel—sous la forme de plusieurs ateliers poussant les étudiants à manipuler diverses formes d'écriture, libérer leur parole et travailler entre les langues. Son approche était donc davantage axée sur l'écriture créative en langue seconde et ce que cet exercice pousse les étudiants à développer entre les langues qu'ils manipulent. Dès la mise en place de ce nouveau cours pour l'année 2018/2019, nous avons tous deux ressenti de la part des étudiants une volonté de travailler sur un projet unique tout au long du semestre, contrairement à des ateliers individuels et multiples, mais aussi de bénéficier d'un apport théorique plus large que celui que nous dispensions lors du monitorat individuel lors des cours, ce dont nous faisons état dans notre article de 2020.

Pour l'année universitaire suivante, j'ai donc réfléchi à un remaniement du cours véritablement axé sur les hypothèses et résultats préliminaires de la recherche en narratologie et en stylistique effectuée pour cette thèse—redéployés sous la forme d'un apport théorique dispensé en début de cours—et la notion de *réécriture*. Le cours s'est donc éloigné des ateliers poussant à travailler entre les langues pour s'orienter vers le « storytelling » en langue anglaise en soi. Il s'agissait donc pour les étudiants, dès le début du semestre, d'écrire le premier jet d'un écrit original qui serait par la suite revu, réécrit et remanié à la lumière des apports théoriques que je présente ci-après. Pour chaque cours bi-mensuel (nous disposions de six séances de travail de deux heures, soit un volume horaire de douze heures), nous dédions ainsi entre une demi-heure et une heure à une présentation théorique suivie d'une heure de travail en monitorat.

2.1 « *Show, don't tell (too much)* »

Initialement, la chronologie des cours était conçue de manière à ce que nous traitions d'abord l'aspect narratologique du projet des étudiants, puis l'aspect stylistique. Ce choix fait sens, puisque, lors du processus de réécriture (« editing », en anglais), il convient d'abord de s'assurer de la cohésion de l'histoire, qui dictera la modification, le rajout et bien souvent la

¹⁰² Afin d'éviter toute confusion entre le « nous » de rédaction et le « nous » qui englobe Sara Greaves et moi-même, j'utiliserai la première personne du singulier au sein de ce chapitre.

suppression de certains passages rédigés pour un jet initial, avant d'effectuer une réécriture stylistique des passages conservés. Une réécriture stylistique effectuée *avant* une réécriture narratologique génèrerait nécessairement du travail superflu.

Dans cette perspective, la notion de « show, don't tell » était présentée aux étudiants plus tard dans le semestre (en semaine 8, soit vers le milieu du semestre), notamment à l'aide des ouvrages auctoriaux présentés au chapitre IV (3.1). Toutefois, nous avons constaté après la première mise en place de ces apports que la présentation tardive de cet aspect primordial de l'écriture de fiction génèrait énormément de réécriture et de frustration chez les étudiants, qui souvent rédigeaient la totalité de leur projet sans avoir conscience de cet aspect de l'écriture.

Pour les besoins de cette étude et dans plusieurs buts pédagogiques sur lesquels je reviendrai, j'ai demandé aux étudiants de conserver chaque étape de leur travail d'écriture, qu'ils déposaient avant chaque session sur la plateforme numérique d'Aix-Marseille Université, Ametice. J'ai ainsi accès à chaque version *avant* et *après* l'apport théorique de chaque session. Observons le passage ci-dessous issu d'un premier jet, suivi d'un passage réécrit pour la version finale d'un de nos étudiants. Notons que tous nos étudiants ont signé un formulaire d'autorisation relativement au droit d'auteur (voir Annexe II) qui leur permet d'être cité nommément ou de demeurer anonyme :

As we were sitting in the IFV we heard the radio, the small town we have been going to for months daily was under heavy attack by the insurgents, against orders our captain decided to go there by saying that we were close by and that we had come under fire. We put the pedal to the metal and drove straight to the small town of Welingara. We arrived at the edge of the town and we could already see smoke and hear gunshots, the town militia was fighting a desperate battle and according to later reports at least a hundred insurgents were involved in the attack. We didn't have time for a plan, so we drove straight on the main road, we were fifty men in total, a bunch of young proud French soldiers! (Julien Boluda, premier jet)

A scream, blood and then a face. I wake up, sweating, shaking, that coppery smell sinking back into my nostrils. The alarm reads 2:30 AM, another night away from the arms of Morpheus. I walk into the bathroom and turn on the sink, splashing cold water on my face to wash this nightmare away. I stare into the mirror in this dimly lighted room and here I am.

I still have my squared and bulky shoulders even after all this time without working out, my blue eyes look as tired as always. As I stare in the mirror my right hand twitches and the beads of sweat run down my forehead. I shake my head and grab the twitching hand and rush toward the cupboard. (Julien Boluda, jet final)

Les transformations sont bien entendu multiples entre ces deux étapes de travail, mais il est évident que l'étudiant a bien compris la différence entre les deux modes d'écriture. Dans le premier passage, nous observons de nombreuses copules « be » qui véhiculent des états statiques et le mode de narration adopté par l'étudiant vient nous raconter ces événements qui s'enchaînent sans véritablement offrir d'histoire au lecteur. Dans le passage de la version finale, la prose s'est clairement dynamisée. Pour cet étudiant, ce ne sont plus des événements non-détaillés qui s'enchaînent mais des actions—dont le rythme est (trop) saccadé du fait de la

nature affirmative de la majorité des phrases simples qu'il emploie. Je pourrais même dire que la tendance s'est *inversée*, si bien que sa prose est peut-être trop visuelle et factuelle. Il ne parvient pas encore à trouver l'équilibre entre le « showing » et le « telling », qui a bien sûr *aussi* sa place dans toute œuvre de fiction. C'est en cela que j'ai intitulé ce cours « Show, don't tell *too much* ». Il aurait fallu à cet étudiant plus de recul et de réécriture stylistique afin de trouver l'équilibre entre le « showing » et le « telling ».

Le second exemple ci-dessous (malgré ses maladresses stylistiques) me permet de démontrer comment un étudiant ayant davantage maîtrisé les deux modes d'écriture a remanié sa prose :

It was cold, John Peterson stood on the Platform of the train station. On the other side of the rails **he could see** a big clock face hanging to a decorative ironwork. **He could barely tell** the time because of the mist, it was something like midnight past two or three minutes. The platform was empty at this hour, he was left alone in the cold and felt a bit like an abandoned child that would wait for his mother to collect him after school. Except he wasn't waiting for his mum but for his train. (Romain Soccia, premier jet)

The snow began to fall as John Peterson was standing on the Platform. A big clock face hung to a decorative ironwork on the other side of the rails but it was hard to tell the time through the mist. **Midnight?** Midnight past two or three minutes maybe. The platform was empty and **John felt alone like an abandoned child waiting for his mother after school**. His white jacket under his tailcoat was not keeping the warmth anymore, and the freezing breeze was chilling him entirely. (Romain Soccia, jet final)

Ici, il faut regarder avec plus de minutie la manière dont l'étudiant s'affranchit par exemple du filtrage cognitivo-sensoriel, grâce à la suppression des deux segments en gras du premier passage. Au lieu d'écrire « he could barely tell the time », il réécrit en employant du discours indirect libre « Midnight ? » et ajoute « maybe », qui *montrent* que le personnage n'est pas sûr de ce qu'il voit. La phrase « John felt alone like an abandoned child waiting for his mother after school », constitue du « telling », et la phrase reste présente dans la version finale. Mais, au lieu de conserver une seconde phrase de « telling » en soi redondante, l'étudiant fait suivre sa phrase d'une description. L'équilibre entre le « telling » et le « showing » est ainsi beaucoup plus harmonieux.

Après réflexion, nous avons donc décidé d'amener cet apport théorique en particulier dès la première séance de cours l'année suivante.

2.2 « *L.O.C.K. it down* »

Le second apport théorique que j'effectue dans le cadre de ce cours est d'ordre narratologique. Lors de la première mise en place du cours, Sara Greaves et moi-même avons

été confrontés à une surcharge numérique par rapport à l'effectif prévu d'une quinzaine d'étudiants. Quelle ne fut pas notre surprise lorsque nous nous retrouvâmes face à *soixante*...

Cette contingence pédagogique nous a toutefois amenés à une adaptation intéressante. En effet, face à tant d'étudiants, il nous était impossible, même à deux enseignants, d'apporter un retour efficace dès lors que ces derniers produisaient 4000, 6000 voire 10 000 mots pour leur projet d'écriture. La première année, nous avons donc opté pour des groupes d'écriture. La seconde, nous avons opté pour une limite quantitative de 2000 mots par étudiant, ce qui, *de facto*, mettait l'accent sur l'aspect *qualitatif* de leur travail. Plutôt que de se focaliser sur un nombre de mots à fournir, les étudiants étaient amenés à réécrire en profondeur et sous plusieurs angles un empan d'écriture moins large.

Dans cette optique, je leur présente la méthode de structuration narratologique de James Scott Bell (2004), qu'il nomme « L.O.C.K », à l'aide des diapositives ci-après :

The L.O.C.K. System

- L - Lead
- O - Objective
- C- Confrontation
- K - Knockout

(Plot & structure: techniques and exercises for crafting a plot that grips readers from start to finish, James Scott Bell, 2004)

The lead(s)

- Do I sympathize with your lead (i.e do I feel for him/her)?
- Do I empathize with your lead (do I feel with him/her)?
- Do I identify with your lead (do I see myself in them)?
- Do I "love to hate" your lead? How?
- Do I care about your lead?
- Am I on your lead's side?

The objective

- Is your lead's goal essential to them? Why?
- Will it generate movement in your story?
- What obstacles will you place in your lead's way?
- Is your lead his/her own obstacle...?
- Can your lead walk away from pursuing their goal?

Confrontation/Conflict

- Does your conflict actually make the story move?
- Is your conflict internal to your lead or external?
- Are there different levels of conflict?
- Is there conflict for the sake of conflict or is it truly part of your story?
- Is your conflict 'realistic'? Will I, your reader, care about the confrontation you're setting up?

Knockout

- Has your lead reached their objective?
- Has your lead changed along their journey?
- Is your resolution climactic enough?
- Have you forgotten any loose ends?
- Is the resolution of your story powerful enough to leave the reader with a lasting impression?
- **If you don't have time to finish your story: how are you driving the reader to want more?**

À travers ces questions et la méthode de Bell, j'amène les étudiants à s'interroger sur les éléments essentiels du *storytelling* (qui entrent directement en résonance avec la recherche que je mène lors de cette thèse au regard de la création de personnages, la différence entre la sympathie et l'empathie et le conflit narratif) et à réfléchir à la manière de séduire un lecteur potentiel. La dernière notion, « knockout », n'est certes que rarement explorée, puisque les étudiants travaillent bien souvent sur un début d'histoire dans la limite de mots imposée. Nous avons toutefois eu aussi affaire à des nouvelles complètes.

Bien entendu, il ne s'agit pas d'imposer une vision dogmatique de l'écriture ou de faire de chaque projet d'étudiant un « page-turner ». Nombre d'étudiants choisissent d'écrire de la poésie, adoptent un style plus contemplatif ou construisent leur histoire de manière plus posée. Néanmoins, ces notions viennent palier la tendance naturelle de l'auteur·rice amateur·rice à vouloir poser le décor pendant trop longtemps. Observons par exemple le projet suivant :

They want to live forever but eat garbage, do drugs and alcohol, have unprotected sex, get sick and pass their viruses to others, they pollute the earth that gives them food, cut the trees that help them breath, soil the water that keeps them alive, they make guns and give them to anybody, they do careless things and get into accidents, so many accidents often involving other persons who didn't ask for anything.

Where is the real madness?

I don't think that being intelligent is a good thing. How can one be happy with the ability to think by themselves? But why trying to achieve happiness? Once you're happy what happens? Do you actually feel like you can now die with no regrets? Or do you just go on with your life, swimming in happiness hoping for it to last as long as your life will?

Can you actually feel happiness or do you only notice you had it only once it's lost?

But more importantly: can you feel happy while you know that others aren't?

When you realize that living in an utopia is impossible, that there will always be selfishness, criminals, hate, violence, cruelty, pollution, obesity and starvation... how can you still hope?

Have you ever felt helpless? Trapped? Completely lost and hopeless? [...] Suddenly, a stream of light shines through the space between the floor and a door in front of me almost blinding me. (Melany Kress)

Précisons que cet incipit qui relève du monologue s'étend bien au-delà de ce passage sur quatre pages, soit sur plus de 1700 mots, au cours desquels notre étudiante ne développe pas d'histoire ni de mouvement, de description ou encore d'éléments de caractérisation. Il s'agit uniquement de ce personnage extrêmement cynique et sombre qui semble avoir perdu toute foi en l'humanité et *bombarde* en quelque sorte le lecteur de ses questions rhétoriques. Le premier événement qui relève véritablement de l'histoire (la dernière phrase que nous citons en gras) n'apparaît qu'à la cinquième page. Observons le travail final :

I hate it when I wake up in the middle of the night and just try to fall back asleep and begin spiraling in the dark. Sometimes, I just go outside. I actually love the night. The streets are empty, or at least most of them are, and you can do anything you want without getting disturbed. But some other times, I just lay awake in bed for hours until the alarm on my phone goes off.

I miss my bed.

A stream of light shines through the space between the floor and a door in front of me, almost blinding me. It doesn't reveal much of the room. The floor seems to be only made of concrete that has seen better days. It's covered by different substances: pitch black stains that look like dried blood, or maybe just dried urine since the room smells like it, and dust. Some particles of it still flies in the air from my previous breaths. But for a few seconds I hold my breath as if it could save me. My heart beats louder. A soft pounding now echoes through the walls, getting nearer and nearer. Then two shadows stretch and create two black strips over the lit floor.

The door opens slowly, revealing a figure. From the ground, he looks taller than before. His curly blond hair reflects the lighting, though the light isn't touching his face. But he's smiling, it can be heard in his voice.

“You're very quiet. People usually talk, or scream.” (Melany Kress)

Ici, nous observons la façon dont l'étudiante est venue déclencher son histoire dès la première page. Le cynisme et le stoïcisme incroyable de son personnage, communiqués grossièrement à travers le monologue du premier jet, viennent subtilement se fondre dans les éléments brefs et concis de caractérisation qu'elle dépose dans ses descriptions (« I just lay awake in bed for hours », « I hold my breath as if it could save me »). Le conflit est déjà présent, puisque le personnage (qui se révèle être un kidnappeur) entre en scène dès le début et, au lieu de demeurer dans l'esprit du personnage narrant, l'étudiante a recours au discours direct qui a beaucoup plus d'impact, d'autant qu'elle y injecte des implicatures évidentes : l'adverbe *usually* implique l'itération ; l'antagoniste a donc perpétré des actes similaires par le passé, ce qui vient accroître le danger qu'il représente.

2.3 « *Writing in 3D* » et « *Backstory belongs there—in the back* »

Les troisième et quatrième parties de notre apport théorique sont directement en lien avec les propos de Lajos Egri (chapitre III, 2.1) et les détails de la fiche de création de personnage que j'ai utilisée comme outil d'analyse dans cette thèse. À ce stade du semestre, les étudiants ont souvent rédigé la totalité de ce que sera leur projet en termes de volume. Aussi, je diminue le temps consacré à l'apport théorique et dédie davantage de temps au monitorat individuel. Lors de cette séance, j'amène la vraisemblance tridimensionnelle du personnage en tant qu'être inspiré de l'être humain tel que je l'ai explorée dans ce travail de recherche et j'invite les étudiants à passer leur·s personnage·s au crible de la fiche-outil d'Egri, afin qu'ils étoffent et approfondissent leur travail de caractérisation. Je précise ainsi que cette fiche n'est pas une liste de cases à cocher et qu'il ne s'agit pas pour eux d'inclure *tous* les détails qu'ils y développeront—au contraire—mais de s'en servir comme d'un outil poïétique qui leur appartient en tant qu'auteur·rice

Après avoir travaillé dans une perspective d'approfondissement de la caractérisation, nous entamons dès lors le véritable travail d'édition, qui consiste souvent à affiner la narration

et fluidifier, d'abord l'histoire, puis la prose elle-même. Je traite dans ce cours les notions de « backstory » et de « worldbuilding » et j'ai recours à la métaphore de Pullman que je cite au chapitre III (2.1), qui identifie l'histoire comme un *sentier* et le monde narratif comme un *bois*, à travers lequel il faut guider le lecteur sans toutefois l'y perdre à travers trop de descriptions qui viennent freiner le déroulement de l'histoire.

Les étudiants étant souvent attirés par les littératures de l'imaginaire, il est d'autant plus intéressant de leur montrer comment les mondes imaginaires peuvent être construits tout en finesse, et ce sans faire de *blocs informatifs* qui alourdissent la prose. J'ai par exemple recours à l'incipit de l'œuvre de Tahir que j'ai analysé dans cette thèse, afin de démontrer comment l'autrice dépose avec parcimonie la biographie fictive de ses personnages et ses éléments de *worldbuilding* sans nuire au rythme de son premier chapitre. Après avoir construit leur histoire et développé leur imaginaire, je propose aux étudiants les techniques suivantes afin de retravailler en détail ces éléments, supprimer toute redondance et « demeurer sur le sentier sans se perdre dans le bois » :

Staying on the path

How to handle backstory, description and world-building elements:

- Embed those elements between bursts of dialogue.
- Cut the information into short sentences.
- DO NOT put it all in one large paragraph.
- Use prompts in the flow of the story to justify the presence of the information (an object, a word, a sound, a smell etc.)
- Tell your bit of information by showing them through a detail as the story keeps moving.

Le travail suivant, au stade du premier jet et du rendu final, est un bon exemple de l'application de cette notion :

It was the 25th of July when my brother died. He was my only sibling and all the family I had left. Our mother died giving birth to us. Our father, a farmer, took care of us for 17 years. He died a few years ago, his heart just stopped. My brother and I, like many twins, were inseparable growing up. We used to help out our father at the farm; feeding the animals and working on the plantation. One day, he

did not come home. We later learnt he would never come back. Earlier this year, my brother left me. He had an accident. Just like that, I was by myself. He was supposed to get on board of the Endeavour on the 1st of August. And this is how I got there. I disguised myself as a man, change my name to Mark and I am now sailing the seas as my brother. Nobody knows my true identity. (Ileana Zacharie, premier jet)

“Name?”

“James Edwards.”

“Age?”

“22.”

“Get on board.”

To be honest my name is not James Edwards, he was my twin brother.

“Welcome on board everyone”, says Captain Cook. “You are now part of the crew of the Endeavour. Forget about your family, you may never see them again.” No problem about that, **my brother was all I had left**. “Your fellowmen are your new family, so get to know each other.”

We all look around us, observing the new faces we will be seeing for the next year. “You’ll be paired. If your partner gets kicked out of the boat, you’ll be too. It is not fair, but that’s how it is. So you better have each other’s back.”

It is the 1st of August 1768 and the beginning of my journey. (Ileana Zacharie, jet final)

Bien entendu, les changements sont multiples et la progression est présente à plusieurs niveaux. Cette étudiante améliore sa prose sous bien des aspects : elle accroche le lecteur avec un *in medias res* grâce au dialogue de l’incipit et passe du *telling* absolu à une écriture beaucoup plus équilibrée où elle nous *montre* une discussion et ponctue son dialogue des détails biographiques de son personnage narrant (en gras) au lieu de les amener en bloc comme elle le fait au début du semestre et de faire toutes les révélations qu’elle fait bien plus subtilement plus tard dans son histoire (notamment le sexe de son personnage, sur lequel repose toute l’intrigue). Il est intéressant de noter que, si cette étudiante en particulier s’exprime peut-être de manière moins idiomatique que les autres que j’ai cités et fait donc moins de progrès sur le plan stylistique, c’est sa maîtrise de la narration qui s’est grandement améliorée.

2.4 « *Getting rid of the clutter* »

Le dernier point théorique que j’aborde dans ce cours est purement stylistique. Une fois les détails de l’histoires revus et *fixés*, je travaille sur la prose et présente aux étudiants les conseils stylistiques prodigués par les auteur·rice·s professionnel·le·s. Pour ce faire, je leur présente le concept de « clutter » de Zinsser (voir chapitre IV, 2.1) afin d’aborder *le pouvoir de la prose*, le principe du moindre effort cognitif et les éléments qui viennent potentiellement alourdir le style de leurs productions—le filtrage cognitivo-sensoriel, l’utilisation excessive des adverbes en -ly, les qualificatifs superflus et le pouvoir incarnant du verbe. Je leur présente

aussi brièvement quelques chiffres issus des travaux de Blatt (2017), afin d’allier la subjectivité potentielle de ces techniques d’écriture aux mesures plus objectives générées par les statistiques, puis je conclus avec les propos de Zinsser :

Prune out the small words that qualify how you feel and how you think and what you saw: “a bit,” “a little,” “sort of,” “kind of,” “rather,” “quite,” “very,” “too,” “pretty much,” “in a sense” and dozens more. They dilute your style and your persuasiveness. Don’t say you were a bit confused and sort of tired and a little depressed and somewhat annoyed. Be confused. Be tired. Be depressed. Be annoyed. Don’t hedge your prose with little timidities.

Good writing is lean and confident. (2012, p. 56)

À nouveau, il ne s’agit pas d’imposer un style particulier—qui se veut héritier du minimalisme des modernistes américains—et je précise bien aux étudiants que l’objectif de ces techniques est d’affiner leur style individuel et lui donner plus d’impact du point de vue cognitif. C’est là une notion qu’il est parfois délicat d’aborder, car certains la perçoivent comme une bride à leur créativité sur le plan lexical et, lorsque nous leur donnons la possibilité de *défendre* certains choix stylistiques dans un court commentaire lors du rendu du travail final, c’est bien souvent ici qu’ils revendiquent le maintien de certains items lexicaux.

Par ailleurs, il est complexe de réellement mesurer l’application de ce principe. J’ai songé à effectuer une analyse stylométrique identique à celle que j’ai menée au chapitre VIII, afin d’évaluer la fréquence adverbiale de nos auteur·rice·s amateur·rice·s. Toutefois, une telle analyse me semblait moins pertinente et irrémédiablement faussée. Premièrement, il est possible que cette fréquence soit affectée par le fait que nos apprenants rédigent dans une langue qui, pour nombre d’entre eux, n’est pas leur langue maternelle. Par-là, j’entends qu’il est possible que les limites de leurs connaissances lexicales (et leur maîtrise de la langue, qui n’est pas la même que celle d’un natif) les mènent davantage vers les adverbes que vers d’autres catégories grammaticales. Ensuite, les « erreurs » grammaticales, syntaxiques comme orthographiques (qui sont logiquement absentes, sauf coquille éditoriale, dans les œuvres publiées) viendraient perturber l’analyse. Enfin, dans ce sens, il faudrait comparer de tels résultats avec l’analyse d’écrits d’auteur·rice·s amateur·rice·s de langue maternelle anglaise en quantité égale, ce qui nécessite un travail tout autre, afin d’établir si la fréquence obtenue est due au potentiel manque d’expérience et/ou aux difficultés d’écrire en langue étrangère.

3. Évaluation et retour d’expérience

En sus du redéploiement pédagogique de ces notions théoriques, Sara Greaves et moi-même nous sommes également intéressés de manière plus large à l’une des grandes questions qui pèse sur l’enseignement de l’écriture créative : l’évaluation. En premier lieu, la nature

subjective de l'écriture rend la discipline peu coopérative avec la notion même *d'évaluation*, qui se doit de reposer sur des critères définis et une certaine objectivité. Dès lors, « comment concilier ce grand écart entre note quantitative et création personnelle ? Étant donné ce sentiment que l'on a parfois de noter seulement "pour la forme", parce qu'il le faut, et de mener son travail de pédagogue en quelque sorte en sous-main, en dehors de l'affichage public des notes, comment rendre cette évaluation transparente et formative ? » résume Sara Greaves (dans De Giorgi *et al.*, 2020, p. 54).

3.1 Une évaluation en transparence basée sur la progression

Les trois années de mise en place de ce cours à projet nous ont permis de réfléchir à deux aspects de l'évaluation en écriture créative. Premièrement, nous souhaitons mesurer et valoriser la *progression* des étudiants (plutôt que d'évaluer uniquement le travail final) ainsi que leur capacité d'adaptation au retour des enseignants. Nous avons donc mis à profit l'évaluation de type *contrôle continu* au sein du département d'études du monde anglophone (DEMA) afin de générer trois notes distinctes :

La première note concerne un devoir de type analytique. En semaine cinq ou six, après les premiers apports théoriques dispensés, nous donnons aux étudiants l'incipit d'un texte choisi et leur posons des questions qui leur permettent de mobiliser les concepts présentés en début de semestre et de les articuler au sein de leur commentaire. L'objectif est ainsi transversal et repose sur une certaine transférabilité des compétences, puisque les étudiants doivent déployer la méthodologie du commentaire développée en cours de littérature mais aussi se focaliser sur l'aspect narratologique et technique, qui n'est souvent pas l'objet des commentaires de texte en cours d'analyse littéraire « classique ».

La seconde note est scindée en deux temps. Premièrement, nous évaluons le projet des étudiants à mi-parcours puis leur rendons un « feedback » qualitatif uniquement, donc *non noté*. Demander aux étudiants de déposer leur travail sur la plateforme numérique systématiquement nous garantissait ainsi l'accès à cette étape et les motivait aussi à fournir un travail constant de semaine en semaine. Deuxièmement, après consultation du travail final, nous leur attribuons une note de progression basée sur leur aptitude à s'autocorriger sur le plan stylistique comme narratologique entre le projet mi-parcours et le projet final.

La troisième note est l'évaluation directe de leur travail final selon des critères spécifiques.

Concernant cette dernière note, nous avons également réfléchi et adapté au fil des semestres la grille d'évaluation suivante :

Anglais				Note
	2	1	0	
Vocabulaire	Le lexique est riche et correctement utilisé.	Des efforts notables mais le lexique est parfois erroné, utilisé de manière inappropriée ou non-idiomatique.	De manière générale, le lexique est plutôt.	
Syntaxe	La syntaxe est respectée et maîtrisée (possibilité de donner 1,5 points si les phrases sont trop simples et courtes de manière générale)	La syntaxe est globalement correcte si ce n'est quelques erreurs, omissions ou phrases quelque peu « bancales ».	La syntaxe est mal maîtrisée et entraîne l'incompréhension et des non-sens.	
Grammaire	La grammaire est excellente, très peu d'erreurs si ce n'est quelques « coquilles » du type concordance des temps, problèmes de référence ou prépositions incorrectes.	De manière générale, la grammaire est maîtrisée (déterminants manquants ou superflus, rares erreurs sur les temps,	La grammaire est fragile : usage incorrect des déterminants, erreurs de temps et de concordance des temps fréquentes, singulier/pluriel...)	

		concordance des temps...)		
Ponctuation	Très bon usage de la ponctuation. Rare erreurs de virgules superflues ou manquantes.	Bonne maîtrise malgré des erreurs de rythme (« comma splices »).	La ponctuation en général et les codes du dialogue ne sont pas maîtrisés.	

Respect de la tâche	Note
----------------------------	-------------

	1	0	
Respect du genre	Les éléments du récit, le ton et le mode de narration correspondent bien au genre sélectionné.	Manque de cohérence et de corrélation entre le récit et le genre choisi pour le projet.	
Respect de la longueur prescrite (2000 mots)	Consigne respectée à -/+ 10%.	La longueur prescrite n'a pas été respectée (travail beaucoup trop long ou beaucoup trop court).	
Format	La typographie et le format dictés par le genre choisi ont bien été observés et respectés.	Le format du projet ne respecte pas les contraintes structurelles du genre.	

Style et originalité narrative	Note
---------------------------------------	-------------

	2	1	0	
Style	Une « voix » est clairement présente et	Des efforts stylistiques mais	De manière générale, le style	

	le travail est empreint de littérarité. Très peu de clichés, une imagerie évocative et une prosodie cohérente.	le langage figuratif « rate sa cible », est bancal. La prosodie et le rythme ne sont parfois pas vraisemblables	est plat, voire prosaïque. Beaucoup de clichés sont présents.	
« Show don't tell »		La prose fait état d'une certaine maîtrise de la notion ; l'équilibre entre le « showing et le telling » est relativement correct.	Le concept n'est pas tout maîtrisé.	
Interlangue	De très bons efforts vers un langage idiomatique, même si ponctuellement fragile lorsqu'on verse dans l'abstrait.	Langage plus ou moins idiomatique malgré quelques calques (lexicaux ou syntaxiques).	Une profusion de calques, présence d'une syntaxe francophone qui « parasite » l'anglais.	
Crédibilité du récit, des personnages et de la structure narrative.	L'histoire est bien construite et l'intrigue tient la route. Le traitement des personnages est bon, ils se comportent de manière vraisemblable. Des effets poétiques harmonieux (pour la poésie).	Certains éléments isolés semblent fragiles, l'intrigue peut être remise en question et le comportement des personnages est parfois peu vraisemblable.	Le récit ne se tient pas et souffre d'illogismes. Le comportement des personnages est incohérent.	

Cohérence	Des recherches contextuelles ont été effectuées. La variété d'anglais est respectée, le registre est relativement homogène et le ton cohérent. Les frontières entre le récit, le dialogue et le discours rapporté sont respectées.	Quelques efforts de recherche. La variété est relativement respectée. Quelques erreurs de registre et de ton. La gestion du discours (ou du discours indirect libre) est maladroite.	Le monde dans lequel le récit se déroule manque de cohérence. Présence d'anachronismes. Variétés d'anglais multiples qui donne une impression d'hybridité invraisemblable. Fréquentes erreurs de registre et de ton.	
TOTAL				

Comme nous le concevions lors de sa création, « nous sommes partis des trois axes de notation initiaux (langue, respect de la consigne et créativité), puis les avons déclinés selon nos observations dans les premières copies que nous avons corrigées ensemble, afin d'obtenir des critères qui nous permettaient à la fois d'évaluer différents types d'écrit mais aussi d'objectiviser autant que possible la dimension subjective de nos copies » (Da Sylva & Greaves, dans De Giorgi *et al.*, 2020, p. 61). Hormis notre volonté d'objectiver au mieux notre évaluation, la mise en place de ces critères avait plusieurs visées. En premier lieu, ces critères rendent le travail de correction plus efficace et plus rapide car nous pouvons garder les critères en tête lors de la lecture des travaux de nos étudiants et établir notre évaluation grâce à eux, sans nous restreindre à « l'impression » générale du texte une fois la lecture terminée. Le tableau permet ainsi une prise de notes de correction ciblée qu'il n'est pas nécessaire de réorganiser avant d'établir une note. Ensuite, avoir affiné et adapté ce tableau nous permettra, dans les futures années de renouvellement du cours, de le fournir aux étudiants afin qu'ils adaptent leur mode de travail et qu'ils sachent ce que nous attendons d'eux. Ce détail peut aussi bien « tomber sous le sens » que paraître anodin, mais la recherche en didactique a depuis

longtemps démontré que les apprenants obtiennent de meilleurs résultats dès lors qu'ils connaissent les critères d'évaluation avec lesquels l'enseignant évaluera leur travail (Nunziati, 1990 ; Vial, 2012).

3.2 Retour des étudiants

Aussi bien dans une optique didactique que pour mesurer l'impact de la recherche-action que j'ai menée avec les étudiants au sein du cours d'écriture créative, nous leur soumettons dès la deuxième année de mise en place du cours un questionnaire anonyme non obligatoire en fin de semestre (voir Annexe I).

Dans un premier temps, l'objectif de ce questionnaire est de faire évoluer notre pratique pédagogique face à leurs retours spécifiques. Suite aux changements que nous avons opérés entre les trois années d'enseignement, ce « feedback » nous permet de vérifier la pertinence de certaines décisions et d'adapter le contenu face aux obstacles rencontrés. La troisième année d'enseignement, 2020/2021, est aussi l'année de la crise sanitaire liée au COVID-19, qui nous oblige à dématérialiser l'ensemble du cours et à enseigner à distance via la plateforme ZOOM¹⁰³. Ce mode de travail malmène bien entendu la nature interactionnelle du cours d'écriture, puisqu'il n'est pas aisé de faire du monitorat individuel à distance, de lire un passage sur lequel l'étudiant a un doute ou de faire en sorte que les étudiants lisent leurs travaux entre eux et échangent sur leur pratique (ce qui avait été de mise lors des deux premières années, puisque nous encourageons les projets communs en groupes de deux, trois ou quatre). La difficulté de l'enseignement à distance pour ce cours émerge de manière récurrente dans le retour de nos étudiants de cette année d'enseignement. Toutefois, ils demeurent enthousiastes et fournissent un travail de qualité tout à fait égal à celui des années précédentes.

Dans le questionnaire, nous leur proposons de faire des suggestions quant au contenu du cours et, bien souvent, c'est un intérêt pour le travail sur la prose elle-même qui émerge. Les étudiants ont soif de technique au regard de la stylistique, du rythme au niveau de la phrase et de l'aspect esthétique de leur écriture en anglais. Certains, dont l'ambition est directement tournée vers l'écriture professionnelle, mettent l'emphase sur des éléments bien particuliers tel que l'écriture de synopsis ou de quatrièmes de couverture. Ils s'interrogent quant à la position poétique de l'auteur, aux obstacles liés au manque d'inspiration ou encore à la subtile nuance entre l'inspiration tirée d'un genre, ou d'un·e auteur·rice en particulier, et le plagiat. De manière

¹⁰³ <https://zoom.us/fr-fr/meetings.html>

générale, les étudiants expriment un désir explicite d'avoir plus de volume horaire dédié à ce cours et qu'il soit reconduit au second semestre (ce qui n'est actuellement pas le cas).

Le second axe de questionnement que nous proposons se focalise sur l'étudiant de manière plus précise, plutôt que sur le contenu du cours, et notamment sur la nature transférable des apprentissages que j'ai déployé en écriture créative. Au sein des enseignements qui sont dispensés au DEMA, et c'est là mon observation personnelle en tant qu'enseignant et ancien étudiant du département, il n'est pas toujours évident pour les étudiants que les compétences liées à l'anglistique qui sont développées dans les différentes matières entrent en résonance les unes avec les autres. Bien souvent, chacun a des affinités plus ou moins développées entre les quatre grands pôles (civilisation, linguistique, littérature et traduction), mais les étudiants perçoivent davantage le savoir acquis que le *savoir-faire*. En outre, ils n'ont pas toujours conscience du fait qu'avoir une maîtrise de la grammaire fluidifie l'expression écrite, qui vient s'articuler avec le commentaire de texte en littérature ou la synthèse d'articles en civilisation. De la même manière que les variétés d'anglais en phonologie et leurs subtilités sont éclairées par l'histoire de la colonisation britannique, ou que les différents mouvements littéraires sont étroitement liés à l'histoire qu'ils étudient en cours de civilisation.

Mettre l'étudiant face à ce questionnement me semble très intéressant et, bien que peu d'entre eux ne perçoivent effectivement *pas* cette transférabilité, vingt-trois participants sur les trente qui ont souhaité s'exprimer reconnaissent avoir développé ou approfondi des capacités qu'ils mobilisent au sein de leur cursus. C'est notamment le cas au regard de la grammaire, dont nous abordons invariablement certains points lorsque nous traitons de stylistique. Une des notions problématiques que Sara Greaves et moi-même avons observée au cours de ces trois années est celle de la concordance des temps en anglais. Il s'agit là d'un élément de la grammaire anglaise qui est enseigné aux étudiants au cours des premières années de leur cursus de licence, dont la maîtrise est bien entendue mise à l'épreuve lors d'exercices et d'examens. Toutefois, l'écriture créative, et plus particulièrement l'écriture d'une *histoire*, exige invariablement des mouvements temporels entre les différents temps du passé qui sont beaucoup moins convoqués dans l'écriture académique. Ce savoir-faire n'est bien sûr pas totalement absent de leur cursus, puisque les étudiants suivent également des cours de thème et de version, au cours desquels ils sont amenés à manipuler les temps. Toutefois, l'exercice n'est pas le même. La traduction demande peut-être davantage de faire correspondre le temps de la langue du texte source à celui du texte cible. Lors de l'exercice d'écriture créative en langue étrangère, le repère que constitue la langue maternelle est absent (ou, au mieux, reconstitué dans l'esprit de l'étudiant, au risque de créer ce qu'on appelle communément un *calque* syntaxique). Beaucoup de mes étudiants, lorsque je suis amené à refaire le point de manière pratique sur ces règles, expriment le fait que mettre la concordance des temps en pratique lors

de l'exercice d'écriture leur a permis d'acquérir une maîtrise plus grande de cet aspect de la langue et ils l'identifient comme une des compétences transférables (notamment vers l'exercice de traduction). Parmi ces compétences, nos étudiants font aussi état du fait que notre travail en stylistique, empreint d'un certain minimalisme, les mène vers une perspective davantage synthétique (puisque nous travaillons dans une optique de réécriture et d'aiguisement de la prose) qu'ils sont amenés à adopter dans leur écriture académique en cours de civilisation, par exemple.

Le dernier aspect que nous explorons dans ce questionnaire, au-delà des retombées du cours sur le parcours académique de nos étudiants, est son impact sur l'étudiant lui-même en tant qu'apprenant de langue étrangère. La question que nous leur posons est la suivante : « Pensez-vous que cet enseignement peut avoir un impact sur la confiance en soi ? » Sur nos trente participants, un étudiant ne se prononce pas, trois font un retour négatif face à cette question et vingt-six affirment que l'écriture créative au sein de leur cursus universitaire a un impact positif sur leur confiance en soi.

Pour aller plus loin au sein de leurs commentaires, les trois retours négatifs sont intéressants, en ce qu'ils se font écho. Un des mots qui apparaît dans les trois réponses est le mot « jugement », qui me renvoie directement aux difficultés et à la nature délicate de l'évaluation en écriture créative que j'ai évoquée à la partie précédente. En effet, la place et la légitimité de l'enseignant dans notre discipline est peut-être plus difficile à *négoier* que dans d'autres disciplines de l'anglistique. Les étudiants s'offusquent par exemple rarement d'être *corrigés* dans un cours de grammaire, qui revêt parfois une objectivité presque mathématique. Il y a ce qui est grammatical, et ce qui ne l'est pas (bien qu'il existe des zones d'ombre ou des subtilités résultant de la variété d'anglais ou de l'évolution constante de la langue). En traduction et traductologie, le débat est déjà plus fréquent, puisqu'il existe souvent plusieurs traductions possibles pour un segment et que les avis peuvent diverger. Certains enseignants auront plus de flexibilité que d'autres et, de la même manière, certains étudiants auront plus d'aplomb que d'autres lorsqu'il s'agit d'argumenter et défendre leur traduction.

En écriture créative, cependant, la subjectivité occupe une large place et l'acte créatif ne peut totalement se détacher de l'égo. Ainsi, certains étudiants font parfois l'amalgame entre leur travail qui est évalué, et non pas *jugé*, et leur personne (un phénomène qui n'est certes pas absent lors de l'évaluation dans d'autres disciplines mais particulièrement prononcé en écriture créative). Ce que l'enseignant évalue est bien entendu un travail, des compétences ou des exercices et non pas une personnalité. Toutefois, l'acte poétique, parfois très intime car cathartique et/ou en partie autobiographique, vient rendre la séparation entre le travail créatif et l'*être* créatif poreuse. Du point de vue de l'étudiant, mettre de soi dans son travail et voir ce même travail évalué peut revenir à être évalué soi-même. Pour ces étudiants là, l'évaluation—

voire même déjà l'apport théorique—est perçue comme une bride et, parfois, comme une menace à leur confiance en soi. C'est ce phénomène, dont Sara Greaves et moi-même avons conscience, qui avait motivé notre réflexion et la création du tableau d'évaluation ci-dessus, qui vise à rendre l'évaluation la plus objective et précise possible.

Nous avons tous deux la conviction que l'écriture créative vient convoquer des connaissances et des savoir-faire de manière profonde chez l'apprenant, qui s'approprie la langue qu'il apprend et ses subtilités en les utilisant grâce à sa propre créativité. De la même manière que l'on imagine difficilement apprendre une langue en l'écoutant sans jamais la parler, il me semble logiquement vide de sens d'espérer comprendre les subtilités de la littérature ou de la fiction sans jamais la penser et l'écrire.

Je précise enfin que, relativement à la confiance en soi, vingt-trois de nos trente participants (rassemblés sur les deux dernières années d'enseignement) écrivent que l'écriture créative contribue à un gain de confiance en soi. Les mots « exutoire » et « libération » apparaissent plusieurs fois dans leurs commentaires, relativement à la pratique de l'écriture créative elle-même, mais aussi car les étudiants apprécient le fait qu'on leur donne davantage la parole et la possibilité d'être acteur de leur apprentissage. Parmi les commentaires d'étudiants que nous recevons, celui qui demeure avec moi et semble représenter le plus simplement leur sentiment général est le suivant : « Je préfère largement apprendre à écrire de la littérature plutôt que de passer des heures à écouter comment je devrais la lire. »

Conclusion

Cette thèse, avant toute démarche scientifique ou la formulation d'hypothèses, est le fruit d'une interrogation née dans les rayons étroits d'une librairie, alors que, attendant mon amie, je feuilletais un livre saisi au hasard, sans doute attiré par les couleurs flamboyantes de sa couverture : *An Ember in the Ashes*, de Sabaa Tahir.

En quelques minutes, le roman m'avait happé dans son monde narratif alors que la littérature fantasy n'était pas mon genre de prédilection et que, âgé de 23 ans, j'étais presque 10 ans plus âgé que ses lecteurs et lectrices cibles les plus jeunes. La présence de la diversité culturelle, rare en littérature fantasy et Young Adult en 2015 encore, faisait sans doute partie de mon attrait pour l'œuvre de Tahir. L'immédiateté de son premier chapitre m'a d'abord suggéré que c'était aussi cette rapidité de déploiement de l'histoire qui m'avait séduit. Cette *précipitation* faisait sens, face au monde sans cesse en mouvement qui nous entoure, et surtout qui entoure celles et ceux nés avec un smartphone, pour qui l'information est au bout des doigts à toute heure du jour ou de la nuit, qui partagent les événements de leur vie de manière instantanée avec des centaines de personnes et qui communiquent des messages courts voués à disparaître dans la minute. Bien que je ne sois pas tout à fait issu de cette génération-là, j'étais moi aussi assujéti à cette *vélocité* de l'information. J'étais, et demeure, exposé à des livres, des films ou des séries—autant d'histoires lues, regardées ou même *dévorées* les unes après les autres en quelques heures seulement—toujours plus nombreuses qui sont en compétition pour l'intérêt de leurs lecteurs/spectateurs et qui vont toujours plus vite. De cette supposition est née l'une des deux hypothèses majeures de cette thèse, celle d'une immédiateté accrue pour la *Young Adult fiction*. Mais, au-delà de cela, il était tout de même surprenant pour moi d'être aussi enthousiasmé par un tel roman, pensant être déjà trop âgé pour l'apprécier.

Après plusieurs autres lectures au sein et en dehors de la littérature YA et deux années passées à étudier l'écriture créative de manière théorique pour ma propre pratique d'écriture en anglais, j'en venais à soupçonner que la force de l'œuvre de Tahir, au-delà de son déploiement presque saccadé, se trouvait dans son histoire qui en faisait un bon roman à succès Young Adult, mais en faisait aussi un bon roman à succès *en soi*. Ainsi, j'avais été hameçonné, non pas seulement parce que j'étais encore un *jeune* adulte friand d'histoires au rythme soutenu, mais parce qu'il y avait là des techniques narratives et une stylistique qui parlent à *tous* les adultes, ce que j'en suis venu à appeler des *principes* quasi-universels et qui ont constitué la deuxième hypothèse de recherche de cette thèse.

Tout au long de ces trois années, j'ai tenté de « maintenir le cap » quant à l'approche interdisciplinaire qui est la mienne et il me semble que c'est véritablement cette interdisciplinarité, au sein de l'anglistique comme en dehors, et le changement de paradigme que j'ai effectué—de l'observateur critique à l'observateur *augmenté* par une dimension poïétique—qui m'ont permis d'obtenir les résultats que je présente ici. Il m'a paru essentiel, une fois les réponses apportées par la linguistique, la stylistique, la narratologie ou l'analyse littéraire classique explorées, de faire appel à d'autres disciplines, quitte à devoir adopter une position d'humilité face au méconnu, ou même à l'*inconnu*, qui est parfois inconfortable pour le chercheur.

La première conclusion qu'il est primordial d'avancer est celle de la richesse du savoir auctorial face aux techniques de l'écriture créative de fiction dont j'ai exposé une partie dans ce travail de thèse, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de narratologie, ou *storytelling*, mais aussi de stylistique. Bien souvent dans cette étude, la narratologie et la stylistique—l'une étant nécessairement le véhicule de l'autre—venaient converger lors de mes analyses, de même que mes hypothèses m'ont mené vers une convergence disciplinaire plus large où la psychologie, les sciences cognitives et les neurosciences sont venues apporter des éléments de réponse essentiels à mes interrogations. C'est à la lumière de ces dernières disciplines que j'ai pu formuler l'hypothèse selon laquelle le genre YA déployait une stylistique de l'immédiat qui repose sur les processus de cognition que tout un chacun partage et qui sont « activés » lors de la lecture. Les résultats que je présente au chapitre VIII grâce aux analyses manuelles et stylométriques montrent, en partie, que le corpus des 25 œuvres YA met en place une stylistique davantage « incarnante » et immédiate qui s'exprime par une sollicitation cognitive moindre, la facilitation de la projection déictique grâce au choix du temps de narration ou encore la densité moindre du vocabulaire. Néanmoins, le recours aux statistiques, qui cachent parfois certaines informations, est selon moi à nuancer et les différences entre les 50 œuvres des deux *corpora* réunis sont moins à mettre en avant que leurs points de ressemblance.

En effet, si le corpus YA est quelque peu plus immédiat sur le plan de la stylistique, cette thèse permet surtout de venir apporter une valeur aux connaissances autoriales qui y sont synthétisées. Étudier le style de manière poïétique, non pas principalement en tant qu'effet mais surtout en tant que *technique*, m'a permis d'attirer l'attention sur le consensus stylistique qui émane des « manuels de la fiction ». L'idiosyncrasie de l'esprit créatif ne peut être niée et peut-être existe-t-il autant de façons d'écrire que de façons de vivre. Toutefois, observer des similitudes dans le langage de 50 œuvres qui ont su conquérir tant de lecteur.rices et que les auteur.rice.s professionnel.le.s décrivent dans leurs ouvrages, me pousse à penser que dans l'écriture, comme dans toute forme d'art ou toute pratique, au-delà de la subjectivité, il existe ce qui est bien écrit, ce qui est moins bien écrit et ce qui est *très* bien écrit. Et, quant au domaine

du *très bien écrit*, peut-être faut-il reconnaître qu'à défaut de règles strictes, il existe des principes dont il faut avoir conscience. La grande ballerine russe Anna Pavlova disait : « Master technique and then forget about it and be natural. » Bruce Lee, dans le domaine des arts martiaux, affirmait : « Learn it all, then forget it all. » Ainsi, au regard de nos considérations littéraires et poétiques, l'auteur Neil Gaiman l'exprime également :

Before you can be eccentric, you have to know where the circle is. [...] It's always good to know what the rules are before you break them. [...] Know safely what the rules are, and then break them with joy. (2019)

Plutôt que de considérer l'art d'écrire comme un don réservé à certains, il me semble plus judicieux de le concevoir comme une discipline qui s'enseigne, s'apprend et se perfectionne, mais aussi se *libère*. Ainsi, si le langage des romans YA n'est peut-être pas de manière *absolue* plus immédiat que celui des œuvres de l'imaginaire plus anciennes, c'est peut-être le langage des œuvres à succès, celui des histoires qui nous touchent et résonnent chez tant d'entre nous, qui doit attirer l'attention de la recherche, mais aussi celle des jeunes auteur·rice·s qui aspirent à faire de l'écriture leur métier, afin qu'il·elle·s « trouvent le cercle », s'en inspirent, le parcourent et le contournent, sans tout à fait l'oublier.

En explorant le savoir-faire d'auteurs et d'autrices qui écrivent dans des genres et sous des modes différents, j'ai aussi pu démontrer que les romans du corpus principal YA déploient sur le plan narratologique des éléments quasi-universels qui échappent au genre YA et s'inscrivent sous l'égide de la fiction elle-même. J'ai ainsi exploré la manière dont les autrices du corpus construisent la vraisemblance tridimensionnelle de leurs personnages mais aussi la façon dont les déclencheurs de projection et d'empathie sont déployés pour créer l'identification chez le lecteur. Sur le plan narratologique, les notions essentielles comme le conflit en tant que moteur de l'histoire, le caractère pivotale des personnages et la nature de la force d'opposition venaient aussi s'inscrire dans cette universalité des ressorts de la fiction. Le mono-mythe de Joseph Campbell et les théories de l'intrigue, confrontées à la sérialité des œuvres du corpus, m'ont aussi permis de mettre en lumière le paradoxe des patrons narratifs qui se multiplient, se superposent et se réinventent tout en demeurant les structures des mythes épiques et des histoires que nous connaissons toutes et tous et que les différentes cultures du monde ne cessent de ré-imaginer et de recréer.

En somme, si le roman YA est à destination des jeunes adultes, l'adulte *moins jeune* ne s'y perd pas. Il y reconnaîtra des personnages servant de figures identificatoires aux jeunes adultes en construction (notamment celui·celle qu'il·elle était) dont la vraisemblance est pensée et construite. Et ce sont ces mêmes personnages qui, face à l'adversité et à une force d'opposition menaçante, sont les moteurs des histoires dans lesquelles ils évoluent. Car ces

romans emploient les ressorts narratologiques nécessaires à toute histoire, quelle que soit son genre ou son lectorat cible.

Toujours au sein de la narratologie, les analyses synchroniques et diachroniques menées au chapitre VII ont démontré qu'il existait une immédiateté dans la narration des romans du corpus YA principal, dans lesquels les déclencheurs de projection et l'apparition de la force d'opposition apparaissent quasiment dès l'incipit. Il faut aussi noter qu'en sus d'être déployée plus rapidement, la nature identificatoire des personnages du corpus YA avait une visée davantage *viscérale* face aux émotions potentielles déclenchées par les auteur·rice·s du corpus du 20^{ème} siècle. À nouveau, il faut penser au lectorat cible, le jeune adulte qui débute, entre ou va bientôt entrer dans sa vie d'adulte mais ressent peut-être la peur, l'amour, le courage, la peine, l'espoir ou la déception plus *fort* ; ce lecteur que tout peut toucher au cœur, quand bien même, des années plus tard, il rira d'avoir donné tant d'importance aux difficultés du jeune adulte qu'il était.

Diachroniquement, le résultat qui nous surprend le plus, bien qu'il invalide partiellement notre hypothèse d'immédiateté, est celui du déclenchement de l'intrigue, que nous pensions nécessairement plus rapide dans les œuvres YA. Or, il n'en était (presque) rien et les histoires d'Orwell, de Bradbury, de Tolkien ou de Rowling se déclenchaient quasiment aussi vite que celles de nos autrices de YA. Ainsi, différence devient similitude et les deux *corpora* que nous comparons, dont l'œuvre la plus récente et la plus ancienne sont séparées par plus de 80 ans, se rejoignent potentiellement car leurs œuvres sont toutes des œuvres à succès, ou des « *bestsellers* », dont les histoires ont su accrocher des lecteurs et lectrices qui se comptent par millions.

Ainsi, du point de vue poïétique, cette observation au sein de la littérature à succès se traduit en compétence créative : savoir déclencher son histoire afin de séduire son lecteur. Néanmoins, cette *séduction* ne nous semble en aucun cas être aux dépens de la valeur éthique ou parfois même engagée de l'écriture. Pour les auteur·rice·s dont nous avons cité le travail théorique, « accrocher le lecteur » n'est pas une fin en soi, mais il·elle·s ont la sincérité de dire et d'expliquer qu'il s'agit bien d'un passage obligé. Séduire, attirer ou accrocher le lecteur est essentiel pour l'auteur·trice d'aujourd'hui qui, s'il·elle veut être lu·e, ne peut le faire qu'à travers un lecteur qui voudra bien donner de son temps à son histoire et, par là même, la faire exister. Quant aux romans YA et leur immédiateté, peut-être vont-ils aussi vite que le monde qui nous entoure pour que, paradoxalement, nous en sortions et nous arrêtions dans *leurs* mondes, juste le temps d'une histoire.

Les applications de cette étude sont multiples et celle que Sara Greaves et moi-même avons déjà commencé à explorer est le redéploiement universitaire de ce savoir—et *savoir-faire*—auctorial. La mise en place du cours de *creative (re)writing* au sein du Département

d'Études du Monde Anglophone à AMU ces trois dernières années a montré que les étudiants étaient très réceptifs à ce type d'enseignement. En effet, la discipline qu'est l'écriture créative est attractive parce qu'elle est libératrice et formatrice, pour les enseignants comme pour les étudiants (comme notre questionnaire l'atteste). En tant qu'enseignant, se confronter à une discipline si subjective m'a poussé à affiner ma pédagogie et est venu générer la réflexion autour de l'évaluation que Sara Greaves et moi-même avons menée ensemble. Par ailleurs, nous avons aussi vu le potentiel diagnostique sur les autres disciplines de l'anglistique que l'écriture créative permet de développer de par la transférabilité des compétences requises. Penser, réfléchir et écrire une histoire vient inéluctablement pousser l'étudiant à convoquer toutes les subtilités de la langue anglaise qu'il approfondit tout au long de son cursus et cette pratique devient l'outil de son apprentissage. Dans cette optique, le développement de l'écriture créative à l'université me semble essentiel et ne devrait pas se limiter non plus aux apprenants francophones. Je ne doute ainsi pas de l'attractivité de programmes universitaires où l'écriture créative serait, non pas une option, mais une formation à part entière pour les étudiants anglophones étrangers pour qui, si l'apprentissage de la langue anglaise n'est pas un enjeu, celui de la création littéraire l'est entièrement.

Si elle trouve sa genèse au sein de la littérature Young Adult, cette thèse m'a véritablement amené vers une étude du style et la façon dont nous lisons, mais surtout vers une étude de la fiction elle-même, littéraire ou cinématographique, et ses principes. J'ai obtenu des résultats mais certaines questions demeurent en suspens (comme l'impact cognitif réel et quantifiable du choix de la première personne de narration, par exemple), qui, je n'en doute pas, pourront être approfondies par des collaborations interdisciplinaires à l'avenir, ou encore des travaux davantage orientés vers l'étude de la réception. Les perspectives de recherche sont ainsi multiples et, je l'espère, cette thèse aura contribué à démontrer l'intérêt qu'il peut y avoir (pour nos recherches en littérature/narratologie aussi bien que pour l'enseignement) à effectuer le décentrement qui a été le mien suivant cette approche poétique et en prenant comme objet cette littérature populaire qui invite à « penser les innombrables facettes du culturel » (Mattelart & Neveu, 2008), et qui met les *histoires* au centre de ses préoccupations. Aussi, j'emprunte une des dernières citations de cette thèse à une histoire qui, lors de la décennie qui vient de s'achever, a justement uni tant de personnes autour d'un imaginaire partagé :

Tyrion:

What unites people? Armies...? Gold...? Flags...?

Stories.

There's nothing in the world more powerful than a good story. Nothing can stop it.

No enemy can defeat it.

(Benioff & Weiss, *Game of Thrones*, saison 8, épisode 6, 2019)

En effet, les histoires nous rassemblent et nous unissent. Elles fondent les cultures auxquelles nous appartenons et c'est autour d'elles que nous nous construisons en tant qu'êtres humains et en tant que sociétés. Comme l'écrit Yuval Noah Harari : « Toute coopération humaine à grande échelle – qu'il s'agisse d'un État moderne, d'une Église médiévale, d'une cité antique ou d'une tribu archaïque – s'enracine dans des mythes communs [...] [qui] n'existent que dans notre imaginaire collectif, mais leur pouvoir est immense. » (2016, pp. 33-412)

Ce sont les histoires qui nous font grandir, aussi bien qu'elles nous ramènent à l'enfance lorsque nous en avons besoin. Ce sont elles qui nous guérissent, lorsque la thérapie dévoile les histoires que nous portons en nous, celles qui font les personnes que nous sommes, qui nous entravent aussi bien qu'elles peuvent nous libérer. Ainsi, lire, écrire et comprendre les ressorts de ces innombrables mondes narratifs, c'est approfondir la connaissance de notre monde intérieur et celle du monde qui nous entoure.

Références bibliographiques (Normes APA, 7^{ème} édition)

Corpus d'œuvres de l'imaginaire du 20^{ème} siècle

- Adams, D. (1979). *The Hitch Hiker's guide to the Galaxy*. Pan Books.
- Asimov, I. (1951). *Foundation*. Gnome Press.
- Atwood, M. (1985). *The Handmaid's Tale*. McClelland and Stewart.
- Bradbury, R. (2001). *Fahrenheit 451* (New E. édition). HarperCollins [1953].
- Clark, A. C. (1968). *2001—A Space Odyssey*. Hutchinson.
- Dick, P. K. (1962). *The Man In The High Castle*. Putnam.
- Donaldson, S. R. (1977). *Lord Foul's bane*. H. Holt Co.
- Erikson, S. (1999). *Gardens of the moon*. Bantam.
- Feist, R. E. (1982). *Magician* (1st ed). Doubleday.
- Gaiman, N. (1996). *Neverwhere*. BBC Books.
- Gemmel, D. (1984). *Legend*. Century.
- Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. Ace Science Fiction Books.
- Heinlein, R. A. (1966). *The Moon is a Harsh Mistress*. G. P. Putnam's Sons.
- Herbert, F. (1965). *Dune*. Chilton Books.
- Hobb, R. (1995). *The Assassin's Apprentice*. HarperCollins.
- King, S. (1982). *The Gunslinger* (1st ed). Donald M. Grant.
- Le Guin, U. K. (1968). *A wizard of Earthsea*. Graphia.
- Lewis, C. S. (1950). *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Geoffrey Bles.
- Martin, G. R. R. (1996). *A Game of Thrones: A Song of Ice and Fire, Book 1*. Bantam Spectra.
- Orwell, G. (2008). *1984*. Project Gutenberg [1949].
- Pratchett, T. (1983). *The Colour of Magic*. Colin Smythe.
- Pullman, P. (1995). *Northern lights*. Scholastic Children's Books.
- Rowling, J. K. (1997). *Harry Potter and The Philosopher's Stone*. Bloomsbury Children's Books.
- Simmons, D. (1989). *Hyperion* (1st ed). Doubleday.
- Tolkien, J. R. R. (2012). *The Hobbit*. Harper Collins. [1937].

Corpus Young Adult (YA) élargi

- Adeyemi, T. (2018). *Children of Blood and Bone (Legacy of Orisha)*. Macmillan.
- Ahiers, S. (2017). *Assassin's Heart*. HarperTeen.
- Aveyard, V. (2015). *Red queen* (1^{re} éd.). HarperTeen, an imprint of HarperCollins Publishers.
- Bardugo, L. (2012). *Shadow and bone* (1^{re} éd.). Henry Holt.
- Bracken, A. (2018). *The Darkest Minds*. Hyperion.
- Card, O. S. (2013). *Ender's game*. Tor Books.
- Clare, C. (2015). *The Mortal Instruments: City of Bones*. Margaret K. McElderry Books.
- Collins, S. (2008). *The Hunger Games*. Scholastic Press.
- Corey, J. (2012). *Leviathan wakes*. Orbit.
- Crogon, A. (2005). *The Naming* (1st U.S. ed). Candlewick Press.
- Cronin, J. (2010). *The Passage* (1st ed). Ballantine Books.
- Dashner, J. (2014). *The Maze Runner*. Chicken House.
- Frey, J. (2015). *Endgame—The Calling*. HarperCollins.
- Lore, P. (2011). *I am Number Four*. Harper.
- Lu, M. (2012). *Legend*. Penguin Books Ltd.
- Maas, S. J. (2012). *Throne of glass*. Bloomsbury.
- Meyer, S. (2006). *Twilight*. Megan Tingley Books.
- Morgan, K. (2013). *The 100* (First edition). Little, Brown and Company.
- Raasch, S. (2015). *Snow like ashes* (First paperback edition). Balzer + Bray.
- Riggs, R. (2012). *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*. Quirk: Publishers Group UK.
- Riordan, R. (2008). *The Lightning Thief*. Paw Prints.
- Roth, V. (2011). *Divergent*. Harper Collins.
- Shannon, S. (2014). *The Bone Season*. Bloomsbury Publishing PLC.
- Tahir, S. (2015). *An Ember in the Ashes*. Harper Voyager.
- Taylor, L. (2018). *Strange the Dreamer*. Turtleback Books.

Sources Primaires

- Adeyemi, T. (2020). *Children of Virtue and Vengeance* (1er édition). Macmillan Children's Books.
- Alexie, S. (2007). *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* (1^{re} éd.). Little, Brown and Company.
- Angelou, M. (1978). *And Still I Rise*. Random House.
<https://www.hollandcsd.org/cms/lib/NY19000531/Centricity/Domain/74/Still%20I%20Rise%20pdf.pdf>
- Asher, J. (2009). *Thirteen Reasons Why* (1er édition). Penguin [2007].
- Austen, J. (1813). *Pride and Prejudice*. T. Egerton, Whitehall.
- Baum, L. F. (1900). *The Wonderful Wizard of Oz*. George M. Hill Company.
- Beaumarchais. (2019). *Le Mariage de Figaro*. Magnard [1784].
- Bronte, C. (1847). *Jane Eyre*. Smith, Elder & Co.
- Brown, J. (2009). *Hate List*. Little, Brown Books for Young Readers.
- Carroll, L. (1865). *Alice's Adventures in Wonderland*. Macmillan.
- Dickens, C. (2012). *Great Expectations* (1^{re} éd.). Penguin Classics [1861].
- Dickens, C. (2020). *A Christmas Carol*. Independently published [1843].
- Doyle, A. C. (1887). *A Study in Scarlet*. Ward Lock & Co.
- Dumas, A. (2011). *Les Trois mousquetaires* (1er édition). Le Livre de Poche [1844].
- Duyvis, C. (2016). *Otherbound*. Amulet Books.
- Duyvis, C. (2020). *On the Edge of Gone*. Amulet Paperbacks.
- Fielding, H. (2014). *Bridget Jones's Diary* (New Edit). Picador [1996].
- Finger, B., & Kane, B. (1939). *Detective Comics* (Vol. 27). DC Comics.
- Fitzgerald, F. S. (1925). *The Great Gatsby*. Charles Scribner's Sons.
- Gaiman, N. (2002). *American Gods* (Export Ed édition). Headline Review.
- Gaiman, N. (2009). *Anansi Boys*. William Morrow [2005].
- Gaiman, N., McManus, S., Jones, K., Dringenberg, M., Talbot, B., Watkiss, J., Wagner, M., Woch, S., Doran, C., & Eagleson, D. (2007). *The Sandman vol. 2* (absolute edition). Vertigo [1989].
- Gaines, E. J. (1997). *A Lesson Before Dying* (First Edition, First Printing). Vintage.
- Gautier, T. (1973). *Mademoiselle de Maupin*. Folio [1835].
- Hinton, S. E. (2006). *The Outsiders* (Platinum ed. édition). Speak [1967].
- Huxley, A. (1932). *Brave New World*. Chatto & Windus.

- Joyce, J. (1922). *Ulysses*. Shakespeare and Company.
- Kesey, K. (1962). *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Viking Press & Signet Books.
- King, S. (1977). *The Shining* (1st ed). Doubleday.
- King, S. (2011). *The Stand* (Reissue édition). Anchor [1978].
- King, S. (2012). *11.22.63*. Hodder.
- King, S. (2015). *Finders Keepers* (1er édition). Hodder Paperbacks.
- King, S., & King, O. (2018). *Sleeping Beauties*. Hodder Paperbacks.
- Kirby, J., & Simon, J. (1941). *Captain America*. Marvel Comics.
- Kishimoto, M. (1999). *Naruto* (Vol. 1-72). Shueisha.
- Kishimoto, M. (2010). *Naruto Illustration Book Artbook 2* (1er édition). Viz LLC.
- Krakauer, J. (1997). *Into the Wild* (1er édition). Anchor.
- Kurumada, M. (1986). *Saint Seiya* (Vol. 1-28). Shueisha.
- Lee, S. (1963). *X-Men*. Marvel Comics.
- Lee, S. (1966). *Fantastic Four* (Vol. 52). Marvel Comics.
- Lipsyte, R. (2018). *The Contender* (Reissue édition). HarperCollins [1967].
- Melville, H. (1851). *Moby Dick*. Richard Bentley.
- Millar, M., Johnson, D., & Plunkett, K. (2004). *Superman: Red Son* (1^{ère} édition). DC Comics.
- Molière. (2011). *L'Avare*. Magnard [1668].
- Nabokov, V. (1977). *Lolita*. Editions Flammarion [1955].
- Oda, E. (1997). *One Piece*. Shueisha.
- Orwell, G. (1945). *Animal Farm*. Secker and Warburg.
- Palahniuk, C. (1997). *Fight Club* (New Ed édition). Vintage.
- Roth, V. (2013). *Allegiant* (Revised édition). Katherine Tegen Books.
- Rowling, J. K. (1998). *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. Bloomsbury Children's Books.
- Rowling, J. K. (1999). *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. Bloomsbury Children's Books.
- Rowling, J. K. (2000). *Harry Potter and the Goblet of Fire*. Bloomsbury Children's Books.
- Rowling, J. K. (2003). *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. Bloomsbury Children's Books.
- Rowling, J. K. (2005). *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. Bloomsbury Children's Books.
- Rowling, J. K. (2007). *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Bloomsbury Children's Books.
- Salinger, J. D. (1951). *The Catcher in the rye*. Little, Brown and Company.
- Shakespeare, W. (2008a). *Hamlet* (Reissue édition). OUP Oxford [1599].

- Shakespeare, W. (2008b). *The Tragedy of Othello, The Moor of Venice* (Reissue édition). OUP Oxford [1603].
- Shakespeare, W., & McCallum, A. (2016). *Romeo and Juliet*. Oxford University Press [1595].
- Shaw, G. B., & Grene, N. (2003). *Pygmalion* (Rev e. édition). Penguin Classics [1913].
- Siegel, J., Schuster, J. (1938). *Action Comics* (Vol. 1). DC Comics.
- Stoker, B. (1897). *Dracula*. Archibald Constable and Company.
- Tahir, S. (2016). *A Torch Against the Night*. Harper Collins.
- Tch'eng-En, W. (1992). *Le Singe Pèlerin ou Le pèlerinage d'Occident* (Petite Bibliothèque Payot / Documents Paris édition). Payot. [XVI^{ème} siècle]
- Thomas, A. (2017). *The Hate U Give* (1er édition). Balzer + Bray.
- Todd, A. (2014). *After*. S&S International.
- Toriyama, A. (1984). *Dragon Ball* (Vol. 1-42). Shueisha.
- Wells, H. G. (1895). *The Time Machine*. William Heinemann.
- Wharton, E. (1920). *The Age of Innocence*. D. Appleton & Company.
- Wilde, O. (1890). *The Picture of Dorian Gray*. Lippincott's Monthly Magazine.
- Zusak, M. (2005). *The Book Thief*. Picador.

Sources Primaires Filmiques

- Abrams, J. J. (2004-2010). *Lost*. ABC Studios.
- Andrews, M., & Chapman, B. (2012). *Brave*. Walt Disney Pictures.
- Benioff, D., & Weiss, D. B. (2011-2019). *Game of Thrones*. HBO.
- Boyle, D. (2008). *Slumdog Millionaire*. Pathé.
- Burger, N. (2014). *Divergent*. Lionsgate.
- Clements, R. (1989). *The Little Mermaid*. Buena Vista Pictures.
- Clements, R., & Musker, J. (1992). *Aladdin*. Buena Vista Pictures.
- Colombus, C. (2001). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Warner Bros. Pictures.
- Coogler, R. (2018). *Black Panther*. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Coppola, F. F. (1972). *The Godfather*. Paramount Pictures.
- DiMartino, M. D., & Konietzko, B. (2005-2008). *Avatar: The Last Airbender*.
- Geronimi, C. (1950). *Cinderella*. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Greno, N., & Howard, B. (2010). *Tangled*. Walt Disney Pictures.
- Johnston, J. (2011). *Captain America: The First Avenger*. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Korsh, A. (2011-2019). *Suits*. Universal Pictures.
- Lee, S. (2018). *BlacKkKlansman*. Focus Features.
- Lucas, G. (1977). *Star Wars: A New Hope*. 20th Century Fox.
- Nagamine, T. (2018). *Doragon Bōru Sūpā: Burorī*. Toei Animation.
- Nishio, D., & Yamauchi, S. (1986-1996). *Dragon Ball Z*. Toei Animation.
- Peele, J. (2017). *Get Out*. Universal Pictures.
- Ross, G. (2012). *The Hunger Games*. Lionsgate Films.
- Russo, A., & Russo, J. (2016). *Captain America: Civil War*. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Russo, A., & Russo, J. (2018). *Avengers: Infinity War*. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Russo, A., & Russo, J. (2019). *Avengers: Endgame*. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Scorsese, M. (2013). *The Wolf of Wall Street*. Paramount Pictures.
- Snyder, Z. (2021). *Zack Snyder's Justice League*. Warner Bros. Pictures.
- Spielberg, S. (1981). *Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark*. Paramount Pictures.
- Sturges, J. (1960). *The Magnificent Seven*. United Artists.
- Tarantino, Q. (1994). *Pulp Fiction*. Miramax Films.
- The Wachowskis. (2015-2018). *Sense8*. Netflix.
- Timm, B., & Dini, P. (1999, 2001). *Batman Beyond* (N° 7). Warner Bros. Television

Distribution.

- Vaughn, M. (2011). *X-Men: First Class*. 20th Century Fox.
- Yamauchi, S. (1993). *Doragon Bōru Zetto Moetsukiro! ! Nessen Ressen Chō-Gekisen*. Toei Animation.
- Yates, D. (2016). *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. Warner Bros. Pictures.
- Yates, D. (2018). *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald*. Warner Bros. Pictures.
- Zinnemann, F. (1952). *High Noon*. United Artists.

Sources secondaires – Savoir auctorial

- Atwood, M. (2018). *Masterclass—Margaret Atwood Teaches Creative Writing*.
Masterclass.com. <https://www.masterclass.com/classes/margaret-atwood-teaches-creative-writing>
- Bell, J. S. (2004). *Plot & structure: Techniques and exercises for crafting a plot that grips readers from start to finish*. Writer's Digest Books.
- Booker, C. (2004). *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. Continuum.
- Bradbury, R. (1994). *Zen in the Art of Writing* (Expanded ed). Odell.
- Egri, L. (1972). *The Art of Dramatic Writing*. Simon and Schuster [1946].
- Gardner, J. (1991). *The Art of Fiction: Notes on craft for young writers*. Vintage Books.
- Halvatzis, S. (2014). How to Write your Pivotal Characters. *Stavros Halvatzis Ph.D.*
<http://stavroshalvatzis.com/on-character/how-to-write-your-pivotal-character>
- King, S. (2010). *On writing : A memoir of the craft*. Scribner [2000].
- Le Guin, U. (2015). *Steering the Craft: A Twenty-First-Century Guide to Sailing the Sea of Story* (Edition du Kindle). Houghton Mifflin Harcourt [1998].
- Masterclass—Neil Gaiman Teaches the Art of Storytelling*. (2019). Masterclass.com.
<https://www.masterclass.com/classes/neil-gaiman-teaches-the-art-of-storytelling>
- Palahniuk, C. (2011). Writing Craft Essays. *LitReactor*. <https://litreactor.com/essays/36-writing-essays-by-chuck-palahniuk>
- Pullman, P., & Mason, S. (2018). *Dæmon voices: On stories and storytelling* (First American edition). Alfred A. Knopf.
- Strunk, W., & White, E. B. (1999). *The Elements of Style* (4th ed). Allyn and Bacon [1935].
- Tobias, R. B. (1993). *20 Master Plots (And How to Build Them)* (1^{re} éd.). Writer's Digest Books.
- Tolkien, J. R. R. (1947). On Fairy Stories. *Essays Presented to Charles Williams*.
- Zinsser, W. (2012). *On Writing Well* (30th anniversary ed.). Harper Collins [1972].

Sources secondaires théoriques et critiques

- Abbott, H. P. (2008). *The Cambridge Introduction to Narrative* (2^e éd.). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816932>
- Abraham, A., von Cramon, D. Y., & Schubotz, R. I. (2008). Meeting George Bush versus Meeting Cinderella: The Neural Response When Telling Apart What is Real from What is Fictional in the Context of Our Reality. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 20(6), 965-976. <https://doi.org/10.1162/jocn.2008.20059>
- Alexander, L. (1971). High Fantasy and Heroic Romance. *The Horn Book*. <https://www.hbook.com?detailStory=high-fantasy-and-heroic-romance>
- Alexie, S. (2011). Why the Best Kids Books Are Written in Blood. *The Wall Street Journal*. http://www.ncte.org/library/NCTEFiles/Involved/Action/censorship/Authors-Rationales/Alexie_Sherman_BestKidsBooksWritteninBlood.pdf
- Anatrella, T. (2003). Les « adolescents ». *Etudes, Tome 399(7)*, 37-47.
- Arain, M., Haque, M., Johal, L., Mathur, P., Nel, W., Rais, A., Sandhu, R., & Sharma, S. (2013). Maturation of the adolescent brain. *Neuropsychiatric Disease and Treatment*, 9, 449. <https://doi.org/10.2147/NDT.S39776>
- Arshamian, A., Iannilli, E., Gerber, J. C., Willander, J., Persson, J., Seo, H.-S., Hummel, T., & Larsson, M. (2013). The functional neuroanatomy of odor evoked autobiographical memories cued by odors and words. *Neuropsychologia*, 51(1), 123-131. <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2012.10.023>
- Auerbach, E. (1977). *Mimésis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Gallimard.
- Balossi, G. (2014). *A Corpus Linguistic Approach to Literary Language and Characterization: Virginia Woolf's The Waves*. John Benjamins Publishing Company.
- Baroni, R. (2016). Le cliffhanger : Un révélateur des fonctions du récit mimétique. *Cahiers de Narratologie*, 31. <https://doi.org/10.4000/narratologie.7570>
- Baroni, R. (2017a). Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue. *Cahiers de Narratologie*, 32. <https://doi.org/10.4000/narratologie.7851>
- Baroni, R. (2017b). *Les Rouages de l'intrigue*. Slatkine.
- Barsalou, L. W. (2008). Grounded cognition. *Annual Review of Psychology*, 59, 617-645. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.59.103006.093639>
- Barthes, R, Kayser, W., Booth, W. C., & Hamon, P. (1977). *Poétique du récit*. Seuil.
- Barthes, Roland. (1968). L'effet de réel. *Communications*, 11(1), 84-89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>

- Barthes, Roland, & Heath, S. (1987). *Image, music, text*. Fontana Press.
- Baudino, C. (2006). De la féminisation des noms à la parité : Réflexion sur l'enjeu politique d'un usage linguistique. *Éla. Études de linguistique appliquée*, 142(2), 187.
<https://doi.org/10.3917/ela.142.0187>
- Bazin, L. (2019). L'âge de tous les possibles ? Adolescence et fictions de mondes. *Revue de la BNF*, n° 59(2), 56. <https://doi.org/10.3917/rbnf.059.0056>
- Beach, S. R. H., Tesser, A., Mendolia, M., Anderson, P., Crelia, R., Whitaker, D., & Fincham, F. D. (1996). Self-evaluation maintenance in marriage: Toward a performance ecology of the marital relationship. *Journal of Family Psychology*, 10(4), 379-396.
<https://doi.org/10.1037/0893-3200.10.4.379>
- Beardsley, M., & Wimsatt, W. K. (1949). The Affective Fallacy. *Sewanee Review*, 57(1), 31-55.
- Beattie, G., & Shovelton, H. (2002). Blue-eyed boys? A winning smile? An experimental investigation of some core facial stimuli that may affect interpersonal perception. *Semiotica*, 2002, 1-21. <https://doi.org/10.1515/semi.2002.019>
- Beck, A. (1987). *Cognitive Therapy of Depression*. Guilford Press.
- Bedny, M., Caramazza, A., Grossman, E., Pascual-Leone, A., & Saxe, R. (2008). Concepts Are More than Percepts: The Case of Action Verbs. *Journal of Neuroscience*, 28(44), 11347-11353. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.3039-08.2008>
- Benjamin, W. (1997). The Translator's Task, Walter Benjamin (Translation) (S. Rendall, Trad.). *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, 10(2), 151. [1923].
<https://doi.org/10.7202/037302ar>
- Bergen, B., Narayan, S., & Feldman, J. (2003). Embodied Verbal Semantics : Evidence from an Image-Verb Matching Task. *Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society*, 25, 6.
- Bertrand, M., Pan, J., & Kamenica, E. (2013). *Gender Identity and Relative Income within Households* (N° w19023). National Bureau of Economic Research.
<https://doi.org/10.3386/w19023>
- Besson, A. (2013). Aux frontières du réel : Les genres de l'imaginaire. *La revue des livres pour enfants*, 274, 90-97.
- Besson, A. (2015). *Constellations—Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. CNRS Editions.
- Bisenius-Penin, C. (2017). « Creative writing » en France : Une formation universitaire en voie de légitimation. *The Conversation*. <http://theconversation.com/creative-writing-en-france-une-formation-universitaire-en-voie-de-legitimation-72475>
- Blatt, B. (2017). *Nabokov's Favorite Word Is Mauve—What the Numbers Reveal About the*

- Classics, Bestsellers, and Our Own Writing*. Simon & Schuster. Edition du Kindle
- Bleich, D. (1975). The Subjective Character of Critical Interpretation. *College English*, 36(7), 739-755. <https://doi.org/10.2307/375172>
- Blondel, M.-P. (2004). Objet transitionnel et autres objets d'addiction. *Revue française de psychanalyse*, Vol. 68(2), 459-467.
- Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of Fiction* (Second Edition). The University of Chicago Press.
- Boroditsky, L. (2011). How Language Shapes Thought. *Scientific American*, 304(2), 62-65. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican0211-62>
- Boroditsky, L., Hendricks, R. K., Demjén, Z., & Semino, E. (2018). Emotional Implications of Metaphor: Consequences of Metaphor Framing for Mindset about Cancer. *Metaphor and Symbol*, 33(4), 267-279. <https://doi.org/10.1080/10926488.2018.1549835>
- Boukhaled, M. A. (2016). *On Computational Stylistics: Mining Literary Texts for the Extraction of Characterizing Stylistic Patterns* [Pierre et Marie Curie - Paris VI]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01535586>
- Bourdieu, P. (1998). *La Domination Masculine*. Seuil. https://jugurtha.noblogs.org/files/2018/02/la_domination_masculine_Bourdieu.pdf
- Braunschweig, D., & Fain, M. (1975). *La nuit, le jour : Essai psychanalytique sur le fonctionnement mental*. Presses universitaires de France.
- Brockman, J., & Matson, K. (1999). *How Things Are: A Science Tool-kit for the Mind*. Phoenix.
- Brooks, C. (1947). *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. Harcourt, Brace.
- Brown, W. J. (2015). Examining Four Processes of Audience Involvement With Media Personae : Transportation, Parasocial Interaction, Identification, and Worship: Examining Four Processes of Audience Involvement With Media Personae. *Communication Theory*, 25(3), 259-283. <https://doi.org/10.1111/comt.12053>
- Brunyé, T. T., Ditman, T., Mahoney, C. R., Augustyn, J. S., & Taylor, H. A. (2009). When You and I Share Perspectives: Pronouns Modulate Perspective Taking During Narrative Comprehension. *Psychological Science*, 20(1), 27-32. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2008.02249.x>
- Brunyé, T. T., Ditman, T., Mahoney, C. R., & Taylor, H. A. (2011). Better you than I : Perspectives and emotion simulation during narrative comprehension. *Journal of Cognitive Psychology*, 23(5), 659-666. <https://doi.org/10.1080/20445911.2011.559160>
- Buccino, G., Riggio, L., Melli, G., Binkofski, F., Gallese, V., & Rizzolatti, G. (2005). Listening to action-related sentences modulates the activity of the motor system: A

- combined TMS and behavioral study. *Brain Research. Cognitive Brain Research*, 24(3), 355-363. <https://doi.org/10.1016/j.cogbrainres.2005.02.020>
- Bühler, K. (1934). *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. UTB.
- Calogero, R. (2004). A Test Of Objectification Theory: The Effect Of The Male Gaze On Appearance Concerns In College Women. *Psychology of Women Quarterly*, 28, 16-21. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.2004.00118.x>
- Campbell, J. (2004). *The Hero With a Thousand Faces—Commemorative Edition* (Commemorative Edition). Princeton University Press; [1949].
- Campbell, P. (2010). *Campbell's Scoop: Reflections on Young Adult Literature* (38^e éd.). Scarecrow Press.
- Canning, P. (2017). Text World Theory and real world readers: From literature to life in a Belfast prison. *Language and Literature*, 26(2), 172-187. <https://doi.org/10.1177/0963947017704731>
- Carpenter, S. (2012). Most young adult book buyers are not young adults. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/books/la-xpm-2012-sep-13-la-bk-young-adult-book-buyers-20120913-story.html>
- Cart, M. (2016b). *Young adult literature: From Romance to Realism* (Third edition). Neal-Schuman.
- Cart, M. (2016a). Young Adult Literature: The State of a Restless Art. *SLIS Connecting*, 5(1). <https://doi.org/10.18785/slis.0501.07>
- Celious, A., & Oyserman, D. (2001). Race From the Inside: An Emerging Heterogeneous Race Model. *Journal of Social Issues*, 57(1), 149-165. <https://doi.org/10.1111/0022-4537.00206>
- Chaillan, M. (2015). *Harry Potter à l'École de la Philosophie*. ELLIPSES.
- Charbonniaud-Doussaud, V. (2012). *Harry Potter, la magie d'une écriture*. Michel Houdiard Editeur.
- Chatard, A., Guimont, S., & Martinot, D. (2005). Impact de la féminisation lexicale des professions sur l'auto-efficacité des élèves : Une remise en cause de l'universalisme masculin ? *L'année Psychologique*, 105(2), 249-272. <https://doi.org/10.3406/psy.2005.29694>
- Chelebourg, C. (2013). *Les Fictions de jeunesse*. Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.chele.2013.01>
- Clark, B. (2013). *Relevance theory*. Cambridge University Press.
- Cohen, J. (2006). Audience identification with media characters. In *Psychology of Entertainment* (p. 183-198). Routledge: Taylor and Francis.
- Coleridge, S. T. (1817). *Biographia Literaria*. Nigel Leask.

- Cotte, P. (1998). *L'Explication grammaticale de textes anglais* (2^e éd.). Presses Universitaires de France - PUF.
- Croquet, P. (2019). Notre sélection de romans pour adolescents et jeunes adultes afin d'occuper ses vacances aoûtiniennes. *Le Monde.fr*.
https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/08/03/notre-selection-de-romans-pour-adolescents-et-jeunes-adultes-afin-d-occuper-ses-vacances-aoutiniennes_5496225_4408996.html
- Damasio, H., Grabowski, T. J., Tranel, D., Ponto, L. L. B., Hichwa, R. D., & Damasio, A. R. (2001). Neural Correlates of Naming Actions and of Naming Spatial Relations. *NeuroImage*, 13(6), 1053-1064. <https://doi.org/10.1006/nimg.2001.0775>
- Darbellay, F. (2011). Vers une théorie de l'interdisciplinarité? Entre unité et diversité. *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, 7, 65. <https://doi.org/10.7202/1007082ar>
- Davis, M. H., Meunier, F., & Marslen-Wilson, W. D. (2004). Neural responses to morphological, syntactic, and semantic properties of single words: An fMRI study. *Brain and Language*, 89(3), 439-449. [https://doi.org/10.1016/S0093-934X\(03\)00471-1](https://doi.org/10.1016/S0093-934X(03)00471-1)
- De Bary, C. (2004). Georges Polti, ou l'anticipation du théâtre potentiel. *Poétique*, 138(2), 183. <https://doi.org/10.3917/poeti.138.0183>
- De Giorgi, B., Demeester, A., & Gouchan, Y. (2020). *L'évaluation à l'épreuve du contexte—Pratiques et réflexions*. Presses de L'Université de Provence.
- De Mattia-Viviès, M. D. (2003). Discours indirect libre et effet de discours indirect libre. Essai de formalisation énonciative. *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 107-142.
- De Graaf, A. (2014). The Effectiveness of Adaptation of the Protagonist in Narrative Impact: Similarity Influences Health Beliefs Through Self-Referencing. *Human Communication Research*, 40(1). <https://doi.org/10.1111/hcre.12015>
- De Graaf, A., Hoeken, H., Sanders, J. M., & Beentjes, J. W. J. (2012). Identification as a mechanism of narrative persuasion. *Human Communication Research*, 39, 802-823. <https://doi.org/10.1177/0093650211408594>
- Ditman, T., Brunyé, T. T., Mahoney, C. R., & Taylor, H. A. (2010). Simulating an enactment effect: Pronouns guide action simulation during narrative comprehension. *Cognition*, 115(1), 172-178. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2009.10.014>
- Dobson, K. S. (2008). Cognitive Therapy for Depression. In *Adapting Cognitive Therapy for Depression: Managing Complexity and Comorbidity* (p. 33). Guilford Press.
- Douglas, V. (2018). « The Success and Ambiguity of Young Adult Literature: Merging Literary Modes in Contemporary British Fiction ». *Revue Publlije*, 1, 12.
- Eaton, J. (2019). *Logically, I know I'm not to blame but I still feel to blame': Exploring and*

- measuring victim blaming and self-blame of women who have been subjected to sexual violence* [Birmingham].
http://library.college.police.uk/docs/theses/Eaton2019_women_sexual_violence.pdf
- Eco, U. (1965). *L'Œuvre ouverte*. Seuil.
- Eco, U. (1992). *Les Limites de l'interprétation*. Grasset & Fasquelle.
- Eder, J. (2010). Understanding Characters. *Projections*, 4(1).
<https://doi.org/10.3167/proj.2010.040103>
- Edgmon, A. M. (2016). *Cognitive Behavioral Analysis: A Case Study*. 18.
- Elli, G. V., Lane, C., & Bedny, M. (2018). A double dissociation in sensitivity to verb and noun semantics across cortical networks. *Cerebral Cortex*, 29.
<https://doi.org/10.1101/319640>
- Emmott, C., Sanford, A. J., & Morrow, L. I. (2006). Capturing the attention of readers? Stylistic and psychological perspectives on the use and effect of text fragmentation in narratives. *Journal of Literary Semantics*, 35(1), 1-30.
<https://doi.org/10.1515/JLS.2006.001>
- Emmott, C., & Alexander, M. (2014). Schemata. In *Handbook of Narratology* (2nd edition, p. 756-764). Walter de Gruyter GmbH. <http://eprints.gla.ac.uk/98202/1/98202.pdf>
- Ferrero, G. (1894). L'inertie mentale et la loi du moindre effort. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 37, 169-182.
- Fillmore, C. (1984). Frame semantics. *The Linguistic Society of Korea*, 90, 755-761.
- Fischer, M. H., & Zwaan, R. A. (2008). Embodied language: A review of the role of the motor system in language comprehension. *Quarterly Journal of Experimental Psychology* (2006), 61(6), 825-850. <https://doi.org/10.1080/17470210701623605>
- Fish, S. (1980). *Is There a Text in This Class?* Harvard University Press.
- Froni, F., & Semin, G. R. (2009). Language That Puts You in Touch With Your Bodily Feelings: The Multimodal Responsiveness of Affective Expressions. *Psychological Science*, 20(8), 974-980. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2009.02400.x>
- Forster, E. M. (2002). *Aspects of the novel*. Rosetta Books; [1927].
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=71874>
- Frazer, J. G. (2009). *The Golden Bough*. OUP Oxford; [1890].
- Freud, S. (1905). *Three Essays on the Theory of Sexuality* (J. Strachey, Trad.). Martino Fine Books.
- Freud, S. (1971). *Essais de psychanalyse appliquée* (Vol. 353). Gallimard.
- Fry, R. (2013). A Rising Share of Young Adults Live in Their Parents' Home. *Pew Research*

Center's Social & Demographic Trends Project.

<https://www.pewsocialtrends.org/2013/08/01/a-rising-share-of-young-adults-live-in-their-parents-home/>

- Furlong, A. (2002). A modest proposal: Linguistics and literary studies. *Canadian Journal of Applied Linguistics*, 325-347.
- Galbraith, M. (1995). Deictic shift theory and the poetics of Involvement in Narrative. In *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective* (p. 19-59). Judith F. Duchan, Gail A. Bruder, Lynne E Hewitt.
- Gallese, V. (2003). The Roots of Empathy : The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity. *Psychopathology*, 36(4), 171-180.
<https://doi.org/10.1159/000072786>
- Gardes Tamine, J. (2010). *La Stylistique*. Armand Colin.
- Gautam, M., Tripathi, A., Deshmukh, D., & Gaur, M. (2020). Cognitive Behavioral Therapy for Depression. *Indian Journal of Psychiatry*, 62(8), 223.
https://doi.org/10.4103/psychiatry.IndianJPsychiatry_772_19
- Gavins, J. (2007). *Text World Theory: An Introduction* (1er édition). Edinburgh University Press.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Giedd, J. N. (2012). The Digital Revolution and Adolescent Brain Evolution. *The Journal of adolescent health: official publication of the Society for Adolescent Medicine*, 51(2), 101-105. <https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2012.06.002>
- Giedd, J. N., Blumenthal, J., Jeffries, N. O., Castellanos, F. X., Liu, H., Zijdenbos, A., Paus, T., Evans, A. C., & Rapoport, J. L. (1999). Brain development during childhood and adolescence: A longitudinal MRI study. *Nature Neuroscience*, 2(10), 861-863.
<https://doi.org/10.1038/13158>
- Gilli, Y. (1983). Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser. *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 1, Article 1.
<https://doi.org/10.4000/semen.4261>
- Ging, D. (2019). Alphas, Betas, and Incels: Theorizing the Masculinities of the Manosphere. *Men and Masculinities*, 22(4), 638-657. <https://doi.org/10.1177/1097184X17706401>
- Glenberg, A. M. (2008). Toward the integration of bodily states, language, and action. In *Embodied grounding: Social, cognitive, affective, and neuroscientific approaches* (p. 43-70). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511805837.003>
- Gonzalez Bernandez, S. (2019). "Other" Readers, Other Worlds The Female Experience of Fantasy Fiction. *The ESSE Messenger*, 28-1.
- Graham, P. (2004). *EOA: The End of Adolescence* (1st edition). Oxford University Press,

USA.

- Graves, R., & Lindop, G. (2013). *The White Goddess: A historical grammar of poetic myth*. Farrar, Straus and Giroux; [1948].
- Greaves, S. (2017). Un atelier d'écriture pour les exilés : Une question de statut. *E-Rea*, 14.2. <https://doi.org/10.4000/erea.5666>
- Greaves, S., & Stefano, J.-L. D. (2018). Ecrire en langues pour penser entre les langues : Un atelier d'écriture plurilingue au CAMSP. *Ecritures contemporaines et processus de création*, 1.
- Greimas, A. J. (1986). *Sémantique Structurale*. Presses Universitaires de France - PUF.
- Grice, H. P. (1957). Meaning. *The Philosophical Review*, 66(3), 377-388.
- Groensteen, T., & Morgan, H. (1996). *L'univers des mangas : Une introduction à la bande dessinée japonaise*. Casterman.
- Grzybek, P. (2014). The Emergence of Stylometry: Prolegomena to the History of Term and Concept. *Text within Text - Culture within Culture*, 58-75.
- Hall, S. (1980). Cultural Studies and the Centre : Some problematics and problems. In *Culture, Media, Language* (p. 12-45). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203381182-7>
- Halliday, M. A. K. (2014). *Introduction to Functional Grammar* (4th éd.). Routledge : Taylor and Francis [1985].
- Harari, Y. N. (2016). *Sapiens : Une brève histoire de l'humanité*. Albin Michel.
- Hauk, O., Johnsrude, I., & Pulvermüller, F. (2004). Somatotopic representation of action words in human motor and premotor cortex. *Neuron*, 41(2), 301-307. [https://doi.org/10.1016/s0896-6273\(03\)00838-9](https://doi.org/10.1016/s0896-6273(03)00838-9)
- Hemingway, E. (1987). *The Complete Short Stories Of Ernest Hemingway*. Scribner [1924].
- Hemingway, E., & Plimpton, G. (1958). The Art of Fiction. *The Paris Review*, 21(18). <https://www.theparisreview.org/interviews/4825/the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway>
- Herbert, W. N., Hollis, M., & Jamie, K. (2000). *Strong words: Modern poets on modern poetry*. Bloodaxe Books.
- Herz, R. (2016). The Role of Odor-Evoked Memory in Psychological and Physiological Health. *Brain Sciences*, 6(3), 22. <https://doi.org/10.3390/brainsci6030022>
- Hinton, S. (1967). Teen-Agers Are For Real: Teen-Agers. *The New York Times*, 27-29.
- Hoeken, H., & Fikkers, K. (2014). Issue-relevant thinking and identification as mechanisms of narrative persuasion. *Poetics*, 44, 84-99. <https://doi.org/10.1016/J.POETIC.2014.05.001>

- Hoeken, H., Kolthoff, M., & Sanders, J. (2016). Story Perspective and Character Similarity as Drivers of Identification and Narrative Persuasion. *Human Communication Research*, 42(2), 292-311. <https://doi.org/10.1111/HCRE.12076>
- Hoggart, R. (1992). *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications And Entertainments* (New e. édition). Penguin Books Ltd.
- Huber, I. (2016). *Present Tense Narration in Contemporary Fiction*. Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-56213-5>
- Iser, W. (1972). The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New Literary History*, 3(2), 279. <https://doi.org/10.2307/468316>
- Iser, W. (1980). *The Act of Reading* (New Ed édition). Johns Hopkins University Press;
- James, H. (1888). *Partial Portraits—The Art of Fiction*. Macmilan & Co.
- Jamet, C. (2012). Hunger Games : « La violence des enfants déstabilise ». *Le Figaro*. <https://www.lefigaro.fr/cinema/2012/03/25/03002-20120325ARTFIG00269--hunger-games-la-violence-des-enfants-destabilise.php>
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard.
- Jeffries, L., & McIntyre, D. (2010). *Stylistics* (1^{re} éd.). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511762949>
- Jouve, V. (1992). Pour une analyse de l'effet-personnage. *Littérature*, 85(1), 103-111. <https://doi.org/10.3406/litt.1992.2607>
- Kable, J. W., Kan, I. P., Wilson, A., Thompson-Schill, S. L., & Chatterjee, A. (2005). Conceptual representations of action in the lateral temporal cortex. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 17(12), 1855-1870. <https://doi.org/10.1162/089892905775008625>
- Kable, J. W., Lease-Spellmeyer, J., & Chatterjee, A. (2002). Neural substrates of action event knowledge. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 14(5), 795-805. <https://doi.org/10.1162/08989290260138681>
- Kaplan, M. D. (1997). *Revising Your Prose For Power and Punch*. Writer's Digest Books.
- Keen, S. (2006). A Theory of Narrative Empathy. *Narrative*, 14(3), 207-236. <https://doi.org/10.1353/nar.2006.0015>
- Keen, S. (2011). Readers' Temperaments and Fictional Character. *New Literary History*, 42(2), 295-314. <https://doi.org/10.1353/nlh.2011.0013>
- Keen, S. (2017). Narrative Empathy: A Universal Response to Fiction? *Literary Universals Project*. <https://literary-universals.uconn.edu/2017/10/07/narrative-empathy-a-universal-response-to-fiction/#>
- Keith, V. M., & Herring, C. (1991). Skin Tone and Stratification in the Black Community. *American Journal of Sociology*, 97(3), 760-778.
- Keysers, C., & Gazzola, V. (2010). Social Neuroscience: Mirror Neurons Recorded in

- Humans. *Current Biology*, 20(8).
https://web.archive.org/web/20100816010433/http://www.bcn-nic.nl/txt/people/publications/2010_KeyzersGazzolaMirrorNeuronsRecordedInHumans.pdf
- Kirch, C. (2014). Looking to Move Beyond the 11%. *PublishersWeekly.Com*.
<https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/64363-looking-to-move-beyond-the-11.html>
- Koss, M. D. (2009). Young Adult Novels with Multiple Narrative Perspectives : The Changing Nature of YA Literature. *The ALAN Review*, 36(3).
<https://doi.org/10.21061/alan.v36i3.a.9>
- Kupers, T. A. (2005). Toxic masculinity as a barrier to mental health treatment in prison. *Journal of Clinical Psychology*, 61(6), 713-724. <https://doi.org/10.1002/jclp.20105>
- Labov, W. (1973). *Sociolinguistic patterns*. University of Pennsylvania Press.
- Lahey, E. (2005). *Text world landscapes and English-Canadian national identity in the poetry of Al Purdy, Alden Nowlan and Milton Acorn* [Ph.D., University of Nottingham].
<https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.423633>
- Lavocat, F. (2016). *Fait et Fiction—Pour une frontière*. Seuil.
- Lawrence-Pietroni, A. (2009). The Tricksters, The Changeover, and the Fluidity of Adolescent Literature. *Children's Literature Association Quarterly*, 21, 34-39.
<https://doi.org/10.1353/chq.0.1082>
- Lecercle, J.-J. (1999). *Interpretation as Pragmatics*. Palgrave MacMillan.
- Lechenaut, E. (2013). *Le manga : Un dispositif communicationnel : Perception et interactivité*. Université Michel de Montaigne Bordeaux 3.
- Leech, G. N., & Short, M. (2007). *Style in fiction: A linguistic introduction to English fictional prose* (2^e éd.). Pearson Longman.
- Lindhé, A. (2016). The Paradox of Narrative Empathy and the Form of the Novel, or What George Eliot Knew. *Studies in the Novel*, 48(1), 19-42.
<https://doi.org/10.1353/sdn.2016.0011>
- Macrae, A. (2016). You and I, Past and Present. *DIEGESIS* 5, 1, 64-80.
- Maddox, K. B., & Gray, S. A. (2002). Cognitive representations of Black Americans : Reexploring the role of skin tone. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 28(2), 250-259. <https://doi.org/10.1177/0146167202282010>
- Mahlberg, M. (2013). *Corpus Stylistics and Dickens's Fiction*. Routledge.
<https://www.routledge.com/Corpus-Stylistics-and-Dickenss-Fiction/Mahlberg/p/book/9781138900073>

- Martin, A., Haxby, J. V., Lalonde, F. M., Wiggs, C. L., & Ungerleider, L. G. (1995). Discrete cortical regions associated with knowledge of color and knowledge of action. *Science (New York, N.Y.)*, 270(5233), 102-105. <https://doi.org/10.1126/science.270.5233.102>
- Massanari, A. (2017). #Gamergate and The Fapping: How Reddit's algorithm, governance, and culture support toxic technocultures. *New Media & Society*, 19(3), 329-346. <https://doi.org/10.1177/1461444815608807>
- Mattelart, A., & Neveu, É. (2008). Introduction aux Cultural Studies. *Reperes*, 3-7.
- McHale, B. (2004). *Postmodernist fiction*. Routledge: Taylor and Francis. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=179146>
- McKeever, R. (2015). Vicarious Experience: Experimentally Testing the Effects of Empathy for Media Characters with Severe Depression and the Intervening Role of Perceived Similarity. *Health communication*, 30. <https://doi.org/10.1080/10410236.2014.921969>
- Migozzi, J. (2005). Littérature(s) populaire(s) : Un objet protéiforme. *Hermès, La Revue*, 42, 93-100. <https://doi.org/10.4267/2042/8988>
- Milani, L., La Torre, G., Fiore, M., Grumi, S., Gentile, D., Ferrante, M., Miccoli, S., & Di Blasio, P. (2018). Internet Gaming Addiction in Adolescence: Risk Factors and Maladjustment Correlates. *International Journal of Mental Health and Addiction*, 16. <https://doi.org/10.1007/s11469-017-9750-2>
- Molenberghs, P., Cunnington, R., & Mattingley, J. B. (2012). Brain regions with mirror properties: A meta-analysis of 125 human fMRI studies. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 36(1), 341-349. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2011.07.004>
- Moshenberg, J. (2012). Is the Hunger Games movie too violent for kids? *The Globe and Mail*. <https://www.theglobeandmail.com/life/parenting/is-the-hunger-games-movie-too-violent-for-kids/article535383/>
- Müller, K. W., Beutel, M. E., Dreier, M., & Wölfling, K. (2019). A clinical evaluation of the DSM-5 criteria for Internet Gaming Disorder and a pilot study on their applicability to further Internet-related disorders. *Journal of Behavioral Addictions*, 8(1), 16-24. <https://doi.org/10.1556/2006.7.2018.140>
- Mulliez, C. (2009). *Les langages de J.K Rowling*. Paris IV Sorbonne.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Niederhoff, B. (2011). Focalization. In *The Living Handbook of Narratology*. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/printpdf/article/focalization>
- Nilsen, A. P., & Donelson, K. L. (2009). *Literature for today's young adults* (8th ed). Pearson.
- Nunziati, G. (1990). Pour construire un dispositif d'évaluation formatrice. *Cahiers*

- Pédagogiques*, 280, 47-64.
- Nussbaum, M. (1997). *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life* (1er édition). Beacon Press.
- Nussbaum, M. C. (1992). *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (New e. édition). OUP USA.
- Nussbaum, M. C. (1998). *Cultivating Humanity – A Classical Defense of Reform in Liberal Education* (Reprint édition). Harvard University Press.
- Oatley, K., Mar, R., & Djikic, M. (2012). The psychology of fiction: Present and future. In *Cognitive Literary Studies: Current Themes and New Directions* (p. 235-249).
- O'Connor, B. T. (2014). *Statistical Text Analysis for Social Science* [Thesis, Carnegie Mellon University]. <https://doi.org/10.1184/R1/6723179.v1>
- Papeo, L., Corradi-Dell'Acqua, C., & Rumiati, R. I. (2011). "She" Is Not Like "I": The Tie between Language and Action Is in Our Imagination. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 23(12), 3939-3948. https://doi.org/10.1162/jocn_a_00075
- Papeo, L., Lingnau, A., Agosta, S., Pascual-Leone, A., Battelli, L., & Caramazza, A. (2015). The Origin of Word-related Motor Activity. *Cerebral Cortex*, 25(6), 1668-1675. <https://doi.org/10.1093/cercor/bht423>
- Passeron, R. (1994). Poïétique et histoire. *Espaces Temps*, 55(1), 98-107. <https://doi.org/10.3406/espat.1994.3912>
- Patel, L., & Fine, M. (2013). *Youth Held at the Border: Immigration, Education, and the Politics of Inclusion*. Teachers College Press.
- Patron, S. (2009). *Le narrateur : Introduction à la théorie narrative*. A. Colin.
- Patron, S. (2016). *Le narrateur : Un problème de théorie narrative* (Deuxième édition). Lambert-Lucas.
- Pease, A., & Pease, B. (2017). *The Definitive Book of Body Language: How to read others' attitudes by their gestures*. Orion.
- Peck, R. (1993). The Silver Anniversary of Young Adult Books. *Journal of Youth Services in Libraries*, 21.
- Pedinielli-Feron, A. (2018). *La représentation psycholinguistique de la psyché dans Night and Day, Mrs Dalloway et Flush de Virginia Woolf: Essai de typologie* [Aix-Marseille Université]. https://theses-univ-amu-fr.lama.univ-amu.fr/181130_PEDINIPELLIFERON_311vdm924klrt332eivgni822lc_TH.pdf
- Petrone, R., Sarigianides, S. T., & Lewis, M. A. (2014). The Youth Lens: Analyzing Adolescence/ts in Literary Texts. *Journal of Literacy Research*, 46(4), 506-533. <https://doi.org/10.1177/1086296X15568926>
- Phelan, J. (1989). *Reading people, reading plots: Character, progression, and the*

- interpretation of narrative*. University of Chicago Press.
- Pinkus, R. T., Lockwood, P., Schimmack, U., & Fournier, M. A. (2008). For better and for worse: Everyday social comparisons between romantic partners. *Journal of Personality and Social Psychology*, 95(5), 1180-1201. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.95.5.1180>
- Poe, E. A. (2017). *The Poetic Principle*. A Word To The Wise [1850].
- Polti, G. (2019). *Les 36 situations dramatiques : Maîtriser l'art narratif grâce à l'exploration des principes dramatiques*. Club Positif; [1895].
- Powell, V. B., Abreu, N., Oliveira, I. R. de, & Sudak, D. (2008). Cognitive-behavioral therapy for depression. *Revista Brasileira de Psiquiatria*, 30, 73-80. <https://doi.org/10.1590/S1516-44462008000600004>
- Prince, G. (1973). Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*, 14.
- Propp, V. (1965). *Morphologie du conte*. Points; [1928].
- Rabinowitz, P. J. (1987). *Before reading: Narrative conventions and the politics of interpretation*. The Ohio State University Press. <https://kb.osu.edu/handle/1811/29304>
- Ransom, J. C. (1941). *The New Criticism*. New Directions.
- Reich, C. M., Jones, J. M., Woodward, M. J., Blackwell, N., Lindsey, L. D., & Beck, J. G. (2015). Does self-blame moderate psychological adjustment following intimate partner violence? *Journal of Interpersonal Violence*, 30(9). <https://doi.org/10.1177/0886260514540800>
- Reid, C., & Diane, P. (2014). Got Diversity? *Publishers Weekly*, 261(52). <https://archive.publishersweekly.com/>
- Richardson, L. K., Frueh, B. C., & Acierno, R. (2010). Prevalence Estimates of Combat-Related PTSD: A Critical Review. *The Australian and New Zealand journal of psychiatry*, 44(1), 4-19. <https://doi.org/10.3109/00048670903393597>
- Riegel, M. (1982). Les opérations linguistiques de base : La substitution. *L'information Grammaticale*, 15(1), 5-9. <https://doi.org/10.3406/igram.1982.2331>
- Rizzolatti, G., Fogassi, L., & Gallese, V. (2006). Mirrors In The Mind. *Scientific American*, 295(5), 54-61. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican1106-54>
- Robinson, J. (2005). *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art* (1er édition). Clarendon Press.
- Ruelle, C.-É., & Aristote. (1922). *Aristote. Poétique et Rhétorique*. Garnier frères.
- Saussure, F. (1971). *Cours de linguistique générale*. Payot.
- Shakespeare, W. (1623). The Tragedy of Macbeth. In *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies*. Edward Blound, William and Issac Jaggard.
- Silva, A. F., & Savitz, R. S. (2019). Defying Expectations: Representations of Youths in Young Adult Literature. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 1-9.

- <https://doi.org/10.1002/jaal.982>
- Simpson, P. (1993). *Language, Ideology and Point of View*. Routledge.
- Smadja, I. (2001). *Harry Potter, les raisons d'un succès* (2e éd édition). Presses Universitaires de France - PUF.
- Smith, K. (1993). The Multicultural Ethic and Connection to Literature for Children and Young Adults. *Library Trends*, 41, 341-355.
- Sorlin, S. (2014). *La stylistique anglaise : Théorie et pratiques*. (Didact Anglais). Presses Universitaires de Rennes.
- Sorlin, S. (2016). From a stylistic angle: Methodological issues and liminal creativity. *Angles: French Perspectives on the Anglophone World, SAES – Société Des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur*.
- Sorlin, S. (2017). Vers une théorisation du discours séducteur. *Laboratoire d'Études et de Recherche sur le Monde Anglophone*. <http://journals.openedition.org/erea/5884>
- Sperber, D., Wilson, D., Horn, L. R., & Ward, G. (2004). Relevance Theory. In *The Handbook of Pragmatics* (p. 607-632). Blackwell. http://www.dan.sperber.fr/wp-content/uploads/2004_wilson_relevance-theory.pdf
- Springen, K. (2010). Children's Books: Apocalypse Now. *PublishersWeekly.Com*, 257(7). <https://www.publishersweekly.com/pw/print/20100215/42087-children-s-books-apocalypse-now.html>
- Stevenson, R. L. (1886). *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Longman, Green & Co.
- Stockwell, P. (2005). Texture and identification. *European Journal of English Studies*, 9(2), 143-154. <https://doi.org/10.1080/13825570500171937>
- Stockwell, P. (2009). *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgh University Press. https://www.academia.edu/718902/Texture_A_Cognitive_Aesthetics_of_Reading
- Stockwell, P., & Whiteley, S. (2014). *The Cambridge Handbook of Stylistics* (2^e éd.). Cambridge University Press.
- Syrda, J. (2019). Spousal Relative Income and Male Psychological Distress: *Personality and Social Psychology Bulletin*, 46(6). <https://doi.org/10.1177/0146167219883611>
- Tahir, S. (2018). Katniss Everdeen is My Hero. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2018/10/18/books/katniss-everdeen-hunger-games.html>
- Thibodeau, P. H., Hendricks, R. K., & Boroditsky, L. (2017). How Linguistic Metaphor Scaffolds Reasoning. *Trends in Cognitive Sciences*, 21(11), 852-863. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2017.07.001>
- Thomson, D. (2012). David Thomson on Films: Why I Hate 'The Hunger Games'. *The New*

- Republic*. <https://newrepublic.com/article/102038/the-hunger-games-collins-lawrence-ross-terrible-un-american>
- Todorov, T. (2015). *Introduction à la littérature fantastique*. Points [1970].
- Truffaut, F., Hitchcock, A., & Scott, H. (2005). *Hitchcock*. Gallimard; [1967].
- Turel, O. (2020). Videogames and guns in adolescents: Preliminary tests of a bipartite association. *Computers in Human Behavior, 109*, 106355.
<https://doi.org/10.1016/j.chb.2020.106355>
- Uzogara, E. E., Lee, H., Abdou, C. M., & Jackson, J. S. (2014). A comparison of skin tone discrimination among African American men: 1995 and 2003. *Psychology of men & masculinity, 15*(2), 201-212. <https://doi.org/10.1037/a0033479>
- Valery, P. (1941). *Tel quel*. Gallimard.
<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio-essais/Tel-quel>
- Van Krieken, K., Hoeken, H., & Sanders, J. (2017). Evoking and Measuring Identification with Narrative Characters – A Linguistic Cues Framework. *Frontiers in Psychology, 8*, 1190. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01190>
- Vial, M. (2012). L'évaluation formatrice, évaluation pour l'amélioration continue des pratiques. *Pedagogies en développement, 241-307*.
- Viart, D. (2008). Atelier littéraire : De la littérature contemporaine à l'université : Une question critique. *Fabula.org*.
https://www.fabula.org/atelier.php?De_la_litt%26acute%3Brature_contemporaine_%26agrave%3B_l%27universit%26acute%3B%3A_une_question_critique
- Vogele, K., May, M., Ritzl, A., Falkai, P., Zilles, K., & Fink, G. R. (2004). Neural Correlates of First-Person Perspective as One Constituent of Human Self-Consciousness. *Journal of Cognitive Neuroscience, 16*(5), 817-827.
<https://doi.org/10.1162/089892904970799>
- Werth, P. (1999). *Text worlds: Representing conceptual space in discourse*. Longman.
- Whiteley, S. (2010). *Text World Theory and the Emotional Experience of Literary Discourse* [Sheffield]. <http://etheses.whiterose.ac.uk/15112/1/527271.pdf>
- Whiteley, S., & Canning, P. (2017). Reader response research in stylistics. *Language and Literature, 26*(2), 71-87. <https://doi.org/10.1177/0963947017704724>
- Wilson, D. (2011). Relevance and Literary Interpretation. *UCL, Working Papers in Linguistics*.
- Winnicott, D. W. (1971). Transitional Objects and Transitional Phenomena. In *The Collected Works of D. W. Winnicott*. Oxford University Press.
<https://www.oxfordclinicalpsych.com/view/10.1093/med:psych/9780190271411.001.001/med-9780190271411-chapter-52>

- Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(3). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>
- Woolf, V., Nicolson, N., & Trautmann, J. (1980). *The Letters of Virginia Woolf: Vol. 3* (1^{re} éd.). Mariner Books [1926].
- The Oxford Encyclopedia of Children's Literature. (2006). In J. Zipes (Éd.), *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*. Oxford University Press.

Sources Numériques (Pages web, interviews, enregistrements, émissions et logiciels)

- Borrelli, C. (2013). *Veronica Roth the next literary superstar?* Chicagotribune.Com.
<https://www.chicagotribune.com/entertainment/ct-xpm-2013-10-21-chi-veronica-roth-profile-20131021-story.html>
- Breznican, A. (2016). « *A Torch Against the Night* » author Sabaa Tahir lights fantasy with dark true-life tales. EW.Com. <https://ew.com/article/2016/09/02/author-sabaa-tahir-ignites-dark-truths-torch-against-night/>
- Chéry, L. (2017). *Pierre Bordage* : « *Enfant, j'avais des élans mystiques inexplicables* ». Le Point. https://www.lepoint.fr/pop-culture/livres/pierre-bordage-enfant-j-avais-des-elans-mystiques-inexplicables-03-03-2017-2109096_2945.php
- De Kervasdoué, C. (2016). Le Triomphe du roman ado. In *France Culture*.
<https://www.franceculture.fr/litterature/le-triomphe-du-roman-ado>
- Franklin, M. J. (2017). *Exclusive: Here's the title, cover, and release date of the next book in Sabaa Tahir's « An Ember in the Ashes » series.* Mashable.
<https://mashable.com/2017/08/14/a-reaper-at-the-gates/>
- Injustice: Gods Among Us Vol. 2.* (2013). [PlayStation 3]. NetherRealm Studios.
- Kembrey, M. (2018). *Interview: Tomi Adeyemi and her fantasy novel inspired by Black Lives Matter.* The Sydney Morning Herald.
<https://www.smh.com.au/entertainment/books/interview-tomi-adeyemi-and-her-fantasy-novel-inspired-by-black-lives-matter-20180220-h0wd3h.html>
- Milliot, J. (2014). *Children's Books: A Shifting Market.* PublishersWeekly.Com.
<https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-industry-news/article/61167-children-s-books-a-shifting-market.html>
- Temple, E. (2019). “*You Don't Know Anything.*” *And Other Writing Advice from Toni Morrison.* Lithub.Com. <https://lithub.com/you-dont-know-anything-and-other-writing-advice-from-toni-morrison/>
- The Legend of Zelda.* (1986). Nintendo EAD.
- Tournier, M. (2006). *Michel Tournier* (F. Busnel) [L'express].
https://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-tournier_811368.html
- Uthman, O. (2018). *A Conversation with Tomi Adeyemi.* Assembly.
<https://assembly.malala.org/stories/tomi-adeyemi-interview>
- Yadegaran, J. (2012). ‘The Hunger Games’: Too violent for kids? *The Mercury News.*
<https://www.mercurynews.com/2012/03/20/the-hunger-games-too-violent-for-kids/>

Index

- Abbot, H. Porter, 69, 72, 83, 99, 100, 101, 104, 145, 382
- adaptation, 28, 37, 42, 207, 263, 268, 273, 340, 384, 402, 413
- Adeyemi, Tomi, 15, 33, 35, 41, 42, 47, 48, 61, 64
- Angelou, Maya, 233
- Aristote, 52, 72, 101, 105
- Asimov, Isaac, 50, 423, 435
- Atwood, Margaret, 50, 65, 140, 426, 429, 435, 462, 474
- auctorial*, 15, 51, 62, 72, 123, 129, 158, 426, 435, 443, 477
- Auerbach, Erich, 72
- Austen, Jane, 52, 99, 135, 395
- Balossi, Giuseppa, 83
- Baroni, Raphaël, 51, 60, 62, 71, 145, 146, 151, 470
- Barthes, Roland, 73, 77, 144, 147
- Bazin, Laurent, 27
- Beardsley, Monroe, 54
- Bell, James Scott, 84, 99, 100, 106, 115, 140, 143, 295, 337, 353, 373, 444, 458, 465, 484
- Benjamin, Walter, 64
- Besson, Anne, 13, 24, 26, 387
- bildungsroman*, 111, 462
- Blatt, Ben, 126, 132, 141, 424, 426, 472
- Booker, Christopher, 113, 359, 364, 365, 366, 367, 373
- Booth, Wayne, 95
- Boroditsky, Lera, 275
- Bourdieu, Pierre, 51
- Bradbury, Ray, 49, 50, 121, 389, 397, 398, 405, 407, 409, 414, 423, 426, 429, 435, 475
- Calogero, Rachel, 176
- Campbell, Joseph, 18, 104, 105, 119, 199, 337, 350, 364, 381
- caractérisation, 77, 80, 86, 93, 94, 97, 101, 119, 212, 457, 460, 486, 487
- Cart, Michael, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 28, 29, 30, 34, 42
- cinéma, 37, 64, 83, 95, 165, 223, 285, 298, 386, 436, 448, 450, 479
- Collins, Suzanne, 13, 15, 26, 70, 107, 176, 274, 293, 354, 384, 433, 440, 448, 462, 465, 472,
- Colombus, Christopher, 413
- De Mattia-Viviès, Monique, 149
- Dickens, Charles, 146, 297, 509, 524
- diversité, 14, 30, 47, 77, 231, 236, 252, 271
- Doyle, Conan, 94, 113
- Duyvis, Corinne, 32, 33, 34, 509
- Eco, Umberto, 51, 54, 55, 56, 60
- écriture créative, 16, 37, 75, 80, 98, 104, 126, 154, 298, 442, 467, 477, 490,
- écriture inclusive, 32
- Egri, Lajos, 80, 96, 270, 295, 307, 458, 465, 487
- Emmott, Catherine, 74, 76, 471, 472
- empathie, 84, 85, 86, 155, 262, 264, 265, 271, 486

- fantastique, 13, 25, 96, 111, 262, 393, 412
 fantasy, 13, 25, 41, 75, 389, 459, 464, 468,
 501
 féminisme, 177
 féministe, 174
 Fish, Stanley, 53
 Fitzgerald, Scott, 68, 95, 99, 133, 147, 382
 force d'opposition, 97, 402, 416, 444, 457,
 458
 Forster, E.M, 79, 319, 448
 Frazer, James George, 386
 Freud, Sigmund, 53, 93, 175, 344
 Gaiman, Neil, 49, 79, 177, 178, 274, 383,
 503, 507, 509
 Galbraith, Mary, 53, 89, 151, 155
 Gallese, Vittorio, 92
Game of Thrones, 50, 95, 268, 269, 466,
 505, 507
 Gardner, John, 148
 Genette, Gérard, 67, 69, 70, 95, 145, 147,
 151, 153
 Graves, Robert, 386
 Greaves, Sara, 3, 7, 16, 477, 481, 483, 490,
 491, 495, 497, 499
 Halliday, M.A.K, 143, 435
 Hemingway, Ernest, 126, 127, 133
 Hinton, Susan, 17, 29
 Hitchcock, Alfred, 98, 166, 452
 Huxley, Aldous, 38, 383
 identification, 84, 113, 156, 160, 181, 186,
 270, 288
 immédiateté, 14, 15, 43, 120, 125, 143,
 156, 401, 416, 417, 419, 441
incarnante, 139, 398, 426, 435
 intertextualité, 196, 233, 248, 261, 319,
 329, 383
 Iser, Wolfgang, 56, 61, 63
 Jauss, Hans Robert, 56, 182
 Jeune adulte, 17, 18
 Joyce, James, 104, 133
 Kaplan, Michael, 127, 128, 129, 130, 429
 Keen, Suzanne, 83, 88, 90, 155
 King, Stephen, 33, 61, 72, 126, 148, 246,
 333, 423, 429, 435, 447, 461
 Kirby, Jack, 47, 296, 386, 445, 450
 Kishimoto, Masashi, 110, 164, 238, 384,
 385, 447
 Krakauer, John, 103
 Kurumada, Masami, 111, 165, 250
 Labov, William, 53
 Le Guin, Ursula, 75, 100, 126, 143, 152,
 158, 299, 456
 Lecerclé, Jean-Jacques, 56
 Lee, Stan, 47, 98, 386, 445
 littératures de l'imaginaire, 13, 24, 120,
 242, 283, 299, 319, 354, 384, 389, 423,
 464, 475, 488
 Lucas, George, 113, 223, 238, 444
 Melville, Herman, 270
 Meyer, Stephenie, 13, 275, 293, 384, 421,
 426, 429,
 monde narratif, 70, 72, 454, 457, 462, 464,
 466, 468, 488
 Mulvey, Laura, 176
 Nabokov, Vladimir, 112, 115, 132, 133
 narrateur, 98, 144, 145, 146, 147, 148, 149
 Nussbaum, Martha, 443
 Oda, Eichiro, 384
 Orwell, 28, 38, 49, 103, 121, 133, 435,
 462, 475
 ownvoices, 32
 Palahniuk, Chuck, 91, 98, 127, 449, 467

- Papeo, Liuba, 144, 156
- Passeron, René, 51
- patron narratif*, 107, 357
- pivot: Personnage pivot, 94, 240, 296, 301
- Poe, Edgar Allan, 64
- poïétique, 50, 51, 57, 487, 496
- Propp, Vladimir, 77
- Pullman, 25, 55, 71, 79, 125, 144, 157, 395, 447, 488
- réalisme psychologique, 79, 80, 93, 260, 263, 270, 280, 315, 320, 461, 466
- Riordan, Rick, 382, 421, 423
- rite de passage, 13, 20, 172, 178, 198, 238, 259, 382
- Roth, Veronica, 29, 37, 172, 187, 193, 236, 271, 282
- Rowling, J.K., 13, 22, 50, 72, 153, 224, 393, 412, 445
- Salinger, J.D., 116
- Saussure, Ferdinand, 15
- science-fiction, 13, 25, 48, 73, 111, 194, 217, 280, 341, 389, 423
- sexualité, 206, 276, 283
- Shakespeare, William, 85, 97, 115, 318, 370, 444, 461
- Snyder, Zack, 297
- Sorlin, Sandrine, 7, 56, 57, 123, 124, 143, 145, 158, 166, 234
- Sperber, Dan, 57
- Spielberg, Steven, 114, 270
- Stockwell, Peter, 77, 83, 123, 141, 471
- Strunk, William, 124, 125, 126, 129, 130, 134, 138, 141, 143, 427
- stylistique, 57, 120, 419, 424, 433
- suspension consentie de l'incrédulité, 459
- Tahir, Sabaa, 38, 163, 488, 501
- Tarantino, Quentin, 449
- Thomas, Angie, 35
- Todorov, Tzvetan, 26
- Tolkien, 49, 73, 98, 113, 121, 238, 383, 389, 403, 409, 421, 440, 450, 474
- Toriyama, Akira, 110, 165, 238, 384, 447
- vraisemblance, 75, 163, 270, 271, 277, 282, 294, 314, 336, 371, 395, 447, 487
- Wells*, H.G., 114
- Werth, Paul, 68, 74, 529
- Whiteley, Sara, 77, 83, 88, 90, 123, 143, 217, 471
- Winnicott, Donald, 449
- Woolf, Virginia, 52, 100, 127
- worldbuilding*, 43, 73, 469, 488
- YA: Young Adult, 15, 22, 23, 24, 71, 77, 96, 120, 155, 163, 196, 201, 271, 355, 369, 461, 479
- Yates, David, 464,
- Zinsser, William, 127, 129, 131, 142

Table des matières

INTRODUCTION	13
I. LE GENRE YOUNG ADULT AU SEIN DES LITTERATURES DE L'IMAGINAIRE	17
1. Qu'est-ce que la « Young Adult Fiction » ?	17
1.1 Aux origines du genre	17
1.2 L'appellation « Jeune adulte » ou « Young Adult ».	18
1.3 Une affaire de jeunesse ?	19
2. Les raisons d'une expansion trans-générationnelle	21
2.1.1 Le statut de l'adolescence	21
2.1.2 Harry Potter, légitimateur de la lecture jeunesse.	23
3. Littérature commerciale & littérature de jeunesse : un double stigma	24
4. Lorsque le genre YA se fait (trop) sérieux	28
5. La décennie 2010 : plus qu'un âge d'or du YA, une décennie de la diversité	30
5.1 La fiction YA, une littérature « blanche » ?	30
5.2 #OwnVoices et les voix de la diversité.	32
5.3 L'impact de #OwnVoices sur le paysage éditorial en YA – Étude de la New York Times YA Bestseller List	34
II. PRESENTATION DES <i>CORPORA</i> ET DE NOTRE POSITIONNEMENT THEORIQUE	37
1. Corpus d'étude principal	37
1.1 Les autrices	37
1.1.1 Veronica Roth	37
1.1.2 Sabaa Tahir	38
1.1.3 Tomi Adeyemi	41
1.2 Trois œuvres du « Coming of age »	42
1.3 Un focus sur les premiers tomes	43
1.4 Des œuvres à succès	43
1.4.1 Divergent	44
1.4.2 An Ember in the Ashes	45
1.4.3 Children of Blood and Bone	47
2. <i>Corpora</i> de référence	48

	538
2.1 Corpus YA « élargi »	48
2.2 Corpus de l'imaginaire du 20 ^{ème} siècle	49
3. Une approche poétique	50
3.1 La figure de l'auteur·rice	51
3.1.1 L'auteur·rice en tant que spectre	52
3.1.2 L'argument de l'objectivité.	53
3.1.3 L'auteur·rice : rival·e et ennemi·e ?	54
3.1.4 L'auteur·rice en tant qu'acteur·rice communicationnel·le	56
3.1.5 L'auteur·rice, être polymorphe	59
3.2 Scientia Auctoris	62
3.2.1 La mort de la muse ?	62
3.2.2 Retour sur le statut de la littérature « populaire »	64
III. POUR UN CADRE D'ANALYSE NARRATOLOGIQUE	67
1. Définitions	67
1.1 Histoire, récit et discours : un défi terminologique.	67
1.2 L'histoire comme notion centrale du « storytelling »	71
1.3 Diégèse et monde narratif.	72
1.4 Le worldbuilding et ses enjeux	73
2. Des mécanismes et principes « universels » ?	76
2.1 La caractérisation : entre théorie, psychologie et cognition.	77
2.1.1 L'approche cognitiviste — pour une analyse humaine du personnage.	83
2.1.2 Identification	85
2.1.3 Sympathie et empathie	86
2.1.4 La projection placée sur un continuum émotionnel	90
2.1.5 Lorsque la littérature rencontre les neurosciences	91
2.1.6 Le réalisme psychologique en tant qu'objectif poétique	93
2.2 Les pôles essentiels de la caractérisation	94
2.2.1 Le personnage principal en tant que « personnage pivot »	94
2.2.2 L'antagoniste ou « la force d'opposition »	97
2.3 Le conflit, moteur d'un mouvement narratif au prisme de l'œuvre de fiction	99
2.4 L'intrigue...	101
2.4.1 L'intrigue en tant que « structure » narratologique	101
2.4.2 L'intrigue universelle ? La théorie du « mono-mythe »	104
2.4.3 L'intrigue subdivisée en « plot patterns ».	106
3. Résumé des hypothèses et méthode d'analyse narratologique	119
3.1.1 La notion d'universalité	119
3.1.2 Le principe d'immédiateté	120
IV. POUR UN CADRE D'ANALYSE STYLISTIQUE	123

	539
1. Définir le style : une convergence d'hypothèses	123
2. Un style de la facilitation cognitive	126
2.1 De l'économie du langage	126
2.2 La puissance de la prose	128
2.2.1 L'encombrement stylistique	129
2.2.2 Le cas de l'adverbe	129
2.2.3 Les statistiques de Blatt	132
2.3 Au croisement des disciplines	135
2.3.1 Un retour vers la théorie de la pertinence	135
2.3.2 Le principe cognitif du moindre effort	137
3. À la recherche d'une prose « incarnante »	139
3.1 « Showing vs Telling »	139
3.2 Vers une écriture du verbe ?	141
3.3 Vers une écriture du verbe d'action ?	142
3.4 Narration et projection déictique	144
3.4.1 Le narrateur en tant que sujet d'étude	144
3.4.2 Le narrateur, une question de point de vue	146
3.4.3 Les degrés du « pouvoir narratif »	151
3.4.4 Entre « jeux » et « je » d'écriture	155
3.4.5 Le temps comme vecteur d'immédiateté	157
4. Résumé des hypothèses et méthode d'analyse stylistique	159
4.1 Synthèse	159
4.2 Méthode d'analyse et présentation des outils numériques	161

V. ANALYSE NARRATOLOGIQUE : LA CARACTERISATION AU PRISME DE LA VRAISEMBLANCE ET DU DECLENCHEMENT DE LA PROJECTION

163

1. Déclencheurs d'empathie	163
1.1 An Ember in the Ashes	163
1.1.1 Laia, un personnage défini autour des notions de faiblesse et de détresse	165
1.1.2 La menace de l'agression sexuelle comme déclencheur d'empathie et/ou d'identification	168
1.1.3 Laia, une caractérisation de la résilience	178
1.1.4 Elias, une caractérisation de la rébellion et de la droiture	182
1.1.5 Elias, une caractérisation de la compassion	186
1.1.6 Elias, une figure (masculine) protectrice	191
1.2 Divergent	193
1.2.1 Beatrice, une caractérisation mimétique du jeune adulte en dissonance au sein de la sphère socio-familiale.	194
1.2.2 Beatrice, jeune adulte face au rite de passage et l'arrachement au foyer	198

	540
1.2.3 Beatrice, jeune adulte entre quête identitaire et recherche de sa place dans le monde	201
1.2.4 Beatrice devient « Tris » : jeune adulte en émancipation grâce à la réappropriation du corps	205
1.2.5 Tris, jeune adulte en émancipation sociale et morale	211
1.2.6 Tris, un personnage vecteur d'empathie à travers l'identification	217
1.2.7 Four, une représentation typique de la figure masculine forte et protectrice	222
1.2.8 Four/Tobias, jeune adulte à la souffrance ensevelie. Vers une déconstruction du personnage masculin et de la « masculinité toxique » ?	226
1.3 Children of Blood and Bone	231
1.3.1 Zélie, figure identificatrice de la rebelle face à l'oppression	235
1.3.2 Zélie, représentation identificatoire et stéréotypée de la jeune adulte en manque de confiance	240
1.3.3 Zélie, vectrice d'empathie à travers le trauma personnel et communautaire	242
1.3.4 Amari, une source d'empathie via le cadre référentiel de « la princesse »	251
1.3.5 Amari, une jeune adulte qui s'affranchit de la figure paternelle grâce à l'émancipation et le dépassement du trauma	255
1.3.6 Inan, figure typique du jeune adulte en quête de l'approbation du père	259
1.3.7 Inan, entre identification et empathie : jeune adulte face à l'échec de l'émancipation ?	262
2. Au-delà du réalisme psychologique : une vraisemblance tridimensionnelle	270
2.1 Les détails physiques au service de la vraisemblance	271
2.2 L'âge comme outil d'identification ?	275
2.3 L'hérédité, un topos omniprésent ?	277
2.4 La place de la religion	280
2.5 Un traitement implicite de la sexualité	283
3. Résultats et discussion	294
VI. ANALYSE NARRATOLOGIQUE : STRUCTURES NARRATIVES, INTRIGUES ET SOUS-INTRIGUES	301
1. Le personnage en tant que <i>personnage pivot</i> générateur de conflit	301
1.1 An Ember in the Ashes	301
1.1.1 Laia	301
1.1.2 Elias	304
1.2 Divergent	308
1.2.1 Tris	308
1.3 Children of Blood and Bone	313
1.3.1 Zélie, Amari et Inan	313
2. La force d'opposition	325
2.1 An Ember in the Ashes	325
2.1.1 Apparition et identification de la force d'opposition	325
2.1.2 Une force d'opposition toujours supérieure ?	326

	541
2.2 Divergent	328
2.2.1 Apparition et identification de la force d'opposition	328
2.2.2 Une force d'opposition toujours supérieure ?	332
2.3 Children of Blood and Bone	333
2.3.1 Apparition et identification de la force d'opposition	333
2.3.2 Une force d'opposition toujours supérieure ?	336
3. Schéma narratif aristotélicien et mono-mythe de Campbell	337
3.1 An Ember in the Ashes	337
3.1.1 La séparation	337
3.1.2 Le parcours initiatique	338
3.1.3 La conclusion	339
3.2 Divergent	341
3.2.1 La séparation	341
3.2.2 Le parcours initiatique	343
3.2.3 La conclusion	345
3.3 Children of Blood and Bone	347
3.3.1 La séparation	347
3.3.2 Le parcours initiatique	350
3.3.3 La conclusion	351
3.4 Observations	353
4. Identification des patrons narratifs	357
4.1 An Ember in the Ashes	357
4.1.1 Entre multiplicité et superposition des intrigues ?	359
4.1.2 Intrigue, sous-intrigue et situations narratives	361
4.2 Divergent	364
4.2.1 Le patron narratif de l'aventure « par excellence »	364
4.2.2 Entre multiplicité et superposition des intrigues et sous-intrigues	367
4.2.3 Situations narratives	370
4.3 Children of Blood and Bone	373
4.3.1 Entre multiplicité et superposition des intrigues et sous-intrigues	373
4.3.2 Situations narratives	375
5. Résultats et discussion	379
5.1 Les principes de la caractérisation respectés ?	379
5.2 Thème, motif et folklore : la littérature populaire en tant que fiction de la résonance folklorique	381
VII. ANALYSE NARRATO-STYLISTIQUE : UNE COMPARAISON	
DIACHRONIQUE	389
1. Présence des déclencheurs d'investissement émotionnel (sympathie, empathie et identification)	
	389

	542
1.1 An Ember in the Ashes	390
1.2 Divergent	391
1.3 Children of Blood and Bone	391
1.4 The Hobbit	392
1.5 Harry Potter and The Philosopher's Stone	396
1.6 Fahrenheit 451	397
1.7 1984	399
1.8 Résultats	401
2. Apparition de la force d'opposition	402
2.1 An Ember in the Ashes	402
2.2 Divergent	402
2.3 Children of Blood and Bone	403
2.4 The Hobbit	403
2.5 Harry Potter and The Philosopher's Stone	404
2.6 Fahrenheit 451	405
2.7 1984	407
2.8 Résultats	409
3. Présence de l'élément déclencheur conflictuel et franchissement du premier seuil de non-retour	410
3.1 An Ember in the Ashes	410
3.2 Divergent	410
3.3 Children of Blood and Bone	411
3.4 The Hobbit	411
3.5 Harry Potter and The Philosopher's Stone	412
3.6 Fahrenheit 451	414
3.7 1984	415
3.8 Résultats	416
VIII. ANALYSE STYLISTIQUE STYLOMETRIQUE	419
1. L'immédiateté véhiculée par le pouvoir incarnant de la prose	419
1.1 Moyenne de mots par phrase	419
1.2 Densité du vocabulaire	421
1.3 Mesure de la fréquence adverbiale	424
1.4 Présence de qualificatifs superflus	427
1.5 Filtrage cognitivo-sensoriel	429
1.6 Étude des verbes cachés	433
1.7 Procès existentiels et indice de passivité de la prose	435
2. Résultats et discussion	441

	543
IX. DE L'OBSERVATION A LA THEORISATION : UNE APPROCHE NARRATOLOGIQUE INDUCTIVE	443
1. Observations narratologiques	443
1.1 L'antagoniste face à l'empathie	443
1.2 De l'objet transitionnel à l'objet totem—une technique narrative au service de la caractérisation et de l'intrigue.	448
1.2.1 En Ember in the Ashes	451
1.2.2 Divergent	451
1.2.3 Children of Blood and Bone	453
1.3 La cohésion narrative...	457
1.3.1 ...à travers le magnétisme narratologique.	457
1.3.2 ...à travers la présence de microcosmes au sein des mondes narratifs	461
1.3.3 ...à travers l'aggravation des enjeux.	465
2. Observations stylistiques	466
2.1 L'idiosyncrasie au service du réalisme psychologique	466
2.2 Entre fragmentation et « foregrounding »	469
X. UN REDEPLOIEMENT NARRATO-STYLISTIQUE EN ATELIER D'ECRITURE CREATIVE	477
1. La place de l'écriture créative à l'Université en France	477
2. HLA5 U05A – Creative Writing : un cours de (ré)écriture créative.	480
2.1 « Show, don't tell (too much) »	481
2.2 « L.O.C.K. it down »	483
2.3 « Writing in 3D » et « Backstory belongs there—in the back »	487
2.4 « Getting rid of the clutter »	489
3. Évaluation et retour d'expérience	490
3.1 Une évaluation en transparence basée sur la progression	491
3.2 Retour des étudiants	496
CONCLUSION	501
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES (NORMES APA, 7^{EME} EDITION)	507
INDEX	533
TABLE DES MATIÈRES	537

ANNEXE I

544

545

ANNEXE II

547

Annexe I

Creative (Re)Writing - HLA5U05A

Course Feedback

- Au cours du semestre, notre apport théorique s'est orienté autour d'une sélection de techniques narratives/stylistiques. Y-a-t-il un autre aspect de l'écriture en particulier que vous auriez aimé traiter ?

.....
.....
.....
.....

- Identifiez-vous une compétence(s) développée(s) dans ce cours que vous pouvez transférer au sein des autres enseignements de votre cursus ?

.....
.....
.....
.....

- Pensez-vous que cet enseignement peut avoir un impact sur la confiance en soi ?

.....
.....
.....
.....
.....

- Quelles améliorations/changements proposeriez-vous pour le cours (format, structure, contenu etc.) ?

.....
.....
.....
.....

- Commentaires :

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Annexe II

Formulaire d'autorisation d'utilisation des créations (textes)

Je soussigné(e).....

Adresse :

Autorise expressément Florent Da Sylva et Sara Greaves à utiliser les textes que j'ai rédigés dans le cadre de l'Unité d'Enseignement HLA5U05A – Creative Writing à Aix-Marseille Université au cours de l'année universitaire 2019/2020 dans le cadre de leur travail de recherche. Florent Da Sylva et Sara Greaves pourront diffuser, reproduire et représenter mes textes, intégralement ou par extraits.

Cette autorisation est donnée à titre gratuit et pour toute la durée légale des droits de propriété

intellectuelle. Toute autre utilisation de mon texte non prévue dans la présente autorisation devra faire l'objet d'un accord préalable écrit de ma part.

Florent Da Sylva et Sara Greaves s'interdisent expressément de procéder à une exploitation de mon texte susceptible de porter atteinte à ma vie privée ou d'utiliser le texte pour une exploitation commerciale. Je reconnais être entièrement rempli de mes droits et je ne pourrai prétendre à aucune rémunération pour l'exploitation des droits visés aux présentes.

(Cochez la case de votre choix)

Mon nom devra figurer sur le texte en tant qu'auteur du texte.

Ou

Je souhaite que mon nom ne soit pas cité en tant que propriétaire du texte (uniquement mes initiales) de sorte à pouvoir conserver mon anonymat.

Je garantis que mon texte a été réalisé et créé par mes soins en conformité avec le Code de la propriété intellectuelle et ne viole pas les droits d'un tiers (dont droit d'auteur, droit de la propriété, droit de la personnalité).

Fait à Le

Signature (mention lu et approuvé)